

Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms



DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae
(Dr. phil)

eingereicht an der Philosophischen Fakultät III
der Humboldt-Universität zu Berlin

von
Andrea-Martina Reichel,
geb. 8.1.1960

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Hans Meyer

Dekanin der Philosophischen Fakultät III
Prof. Dr. Christina v. Braun

Gutachter: 1. Prof. Dr. Horst Bredekamp
 2. Prof. Dr. Gisela Jaacks

Datum der mündlichen Prüfung: 6. Februar 1998

ZUSAMMENFASSUNG

Spätestens mit Erwin Panofskys bahnbrechender Arbeit über den verkleideten Symbolismus in der altniederländischen Malerei, die den Zeichencharakter ihrer minutiös-gegenständlichen Bildwelt anschaulich machte, wurde die den Werken des späten Mittelalters lang anhaftende Vorstellung eines rein aus künstlerischer Erzählfreude und Detailliebe entspringenden malerischen Realismus in Frage gestellt. In Hinsicht auf den symbolischen Wert der den Akteuren der veranschaulichten Handlung verliehenen Ausstattung findet sich in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung allerdings noch gegenwärtig vielfach ein Umgang mit den Bildern des Mittelalters, in dem die dargestellte Bekleidung nicht im Sinne eines inhaltlichen Sinnträgers, sondern vielmehr als Zeittracht und das Kleiderbild dementsprechend als Dokumentation der historischen Moderealität gleichsam als getreues Abbild der wirklichen Welt angesehen wird. Daß man sich der kommunikativen Qualitäten der Rollenbekleidung in den massenwirksamen Bildmedien des Mittelalters sehr wohl zu bedienen wußte, können auf besonders eindrucksvolle Weise jene Quellen bezeugen, die über die Wirkungskraft der optischen Versinnlichungsmittel in den spektakulären Aufführungen der spätmittelalterlichen Passionsspiele informieren, in denen das Kostüm nicht nur Zeit und Raum des Geschehens zu bezeichnen, sondern darüberhinaus vor allem Wesen und Gesinnung der Handelnden auszuweisen hatte. In diesem Bewußtsein der KLEIDERBILDER, welche die BILDER DER PASSION in den malerischen Großrauminszenierungen der Simultandarstellungen des Kalvarienberggeschehens im ausgehenden 15. Jh. wiedergeben, möchte die vorliegende Forschungsarbeit am Beispiel der Hamburger Kreuzigungstafel aus St. Katharinen die KLEIDER DER PASSION in ihrer polyvalenten Zeichenfunktion analysieren und im Sinne der im spätmittelalterlichen DRAMA DER PASSION inszenierten Kostümierung als permanent präsenten Informationsmedium interpretieren, das über die in ihnen eingetragenen MENSCHENBILDER Auskunft zu geben verspricht.

Schlagwörter:

Kostümikonographie

Kalvarienberg

Malerei 15. Jh.

Passionsspiel

ABSTRACT

The long-upheld interpretation of simple pleasure in artistic narrative and love of detail to explain the use of miniscule objects to depict the world in paintings of the Old Dutch School was finally discredited by Erwin Panofsky's revolutionary work on concealed symbolism.

However when considering the symbolic value of costume and equipment in paintings, art historians today are still very much concerned with works from the Middle Ages in which the clothing depicted is not in keeping with the contextual weaver, but is, far more, the clothing of the time, and as such simultaneously acts as a documentation of the contemporary fashion and provides an accurate illustration of the real world.

Sources which provide information of the effectiveness of the optical devices used in the spectacular performances of passion-plays in the late middle ages, in which clothing not only denotes the time and place of the event, but also the nature and direction of thought of the characters concerned, confirm most impressively that contemporary pictorial mass media quite definitely exploited the communicative qualities of costume. In this awareness of pictures of clothes, reflected by the pictures of large scale productions of passion plays performed towards the end of the 15th century, this piece of research aims - using the crucifixion panel in St Catherine's Church in Hamburg as an example - to analyse passion costumes in their polyvalent function in drawings, and to interpret the costumes used to perform passion-plays in the late Middle Ages as a permanently present medium of information which extends beyond the mere portrayal of character type.

Keywords:

costume iconography

calvary

15th century paintings

passion plays

I.	KLEIDERBILDER	1
	1) Kostüm und Mode	1
	2) Bilder als Quelle?	8
II.	DIE BILDER DER PASSION	23
	1) Der volkreiche Kalvarienberg	23
	2) Die Hamburger Kreuzigung aus St. Katharinen	40
III.	DIE KLEIDER DER PASSION	53
	A AUF DER SEITE DES BÖSEN	53
	1) DAS GEMEINE VOLK	53
	a. KOPFBEDECKUNG ALS TYPENCHARAKTERISIERUNG	53
	Alte Helme, alte Hüte?	53
	Gugel und Chaperon	66
	b. DIE UNIFORM DER UNTERSCHICHT	73
	Der Kittel	73
	Von Strümpfen und Streiflingen	85
	2) RANDGRUPPEN	96
	a. FARBE UND ZWANGSTRACHT	97
	Gelb als Farbe der Verachteten	97
	b. Formen der Zwangstracht	111
	Der gehörnte Hut	111
	3) UNTER FREMDEN	131
	a. EXOTISMEN -	131
	Hutmutationen	131
	b. ORIENTALISCHE UND ORIENTALISIERTE KLEIDERFORMEN	138
	Vom Judenhut zur Turbantracht	138

4) IM KREIS DER AUSSENSEITER	154
a. HEIDNISCHE ACCESSOIRES	154
Barttracht und Bortenschmuck	154
Spitzhaube und Petatsos	159
b. VOM PRUNGGEWAND ZUR SCHERGENTRACHT	162
Zacken, Zaddeln und "zerhauwen" Kleider	162
Der "schandbar" kurze Rock	175
Mi-parti als Zeichen	179
B GRENZGEBIETE	190
5) STANDES-TRÄGER	190
a. MATERIALIEN STÄNDISCHER DIFFERENZIERUNG:	190
Federschmuck und Pelzbesatz	190
b. QUALITÄT ENTSCHIEDET -	198
Samt- und Brokatgewebe	198
6) TRAGENDE ROLLEN	212
a. BEWÄHRTE KOMBINATIONEN	212
Der Pelzhut und die lange Robe	212
b. MODISCHE PROVOKATIONEN -	248
Halbseidenes: Der Faltenrock im Streifenlook	248
C SEITENWECHSEL	263
7) DIE ELEGANZ DER HEILIGEN	263
a. MODEKLASSIKER	263
Die Hauben der Veronika	264
b. MODERNISIERUNGSMASSNAHMEN:	274
Das Dekolleté der Maria Salome	274

8) ORNAT IN ALTER UND IN NEUER ART	283
a. VERHÜLLUNGEN -	283
Nonnentracht und Trauergestus der Maria Kleophas	283
b. VON DER ANTIKEN TRACHT ZUR GEISTLICHEN GEWANDUNG:	291
Der Priesterrock des Johannes	291
9) VARIATIONEN IN WEISS UND BLAU	303
a. KLEIDER FÜR DIE EWIGKEIT -	304
Farb- und Formtraditionen im Kostüm der Gottesmutter	304
b. GEWANDFORMATIONEN -	311
Material und Monumentalität	311
10) TUCHFÜHLUNG	313
a. HOMOGENITÄT UND VEREINZELUNG:	313
Von der kollektiven Einheitstracht zur individuellen	313
Ausstattung	313
b. STOFFLICHE VERBINDUNGEN -	317
Raum und Kleid	317
D IM ZENTRUM DES GESCHEHENS	320
11) ATTRAKTIVE BUSSGEWÄNDER	320
a. HURE ODER HEILIGE?	320
Kleiderattraktionen und erotische Signale	320
b. VON DER REUE EINER SÜNDERIN:	328
In gekonnter Pose. Gewandschnitt und Körperhaltung	328

	12) MODE GRENZENLOS?	332
	a. VOM SCHURZ ZUR BROUCH	332
	Die Erfindung der Unterhose	332
	b. DESSOUS -	338
	Enthüllungen am Kreuz	338
IV.	DAS DRAMA DER PASSION	354
	1) Bild und Bühne	354
	2) Die Kostüme der Malerregisseure	367
V.	MENSCHENBILDER	384
	1) Identität und Kleidung	384
	2) "Die Menschen waren Gewänder"	386

I. KLEIDERBILDER

1) Kostüm und Mode

"Fußball ist Mode. Man muß sich also nicht wundern, daß sich die Mode auch des Fußballs angenommen hat. Spieltag für Spieltag traben die Athleten, aufgereiht wie an einer Perlenschnur, ins Stadion und präsentieren bunte Shirts, dunkle Hosen, Ringelsocken, Jacquardmuster oder geschnürte Kragen, alles untermalt von dramatischen Klängen aus der voluminösen Musikanlage des Sporttheaters und bevor der Ball auch nur ein einziges Mal in Richtung des Tores gerollt ist. [...] So erreichen sie den Anstoßkreis, von dem das Geschehen seinen Ausgang nehmen soll, drehen sich noch einmal nach allen Seiten, auf daß auch der Namensschriftzug samt Rückennummer im Helmut-Lang-Stil von allen gesehen werden kann, winken und grüßen die Gäste der Veranstaltung, die in gleichgestylten Hemden auf der Tribüne sitzen. Vielleicht ist es diese massenhafte Identifikation, die den modernen Fußball am besten charakterisiert. Die Akteure haben stillschweigend begriffen, daß weniger über die Tricks am Ball, die nur von einigen Auserwählten beherrscht werden, als über Textilien die Farbe nachhaltig ins Spiel kommt."¹

Das Eindringen der Mode in die Welt des Sports, das hier anhand des Massenspektakels Fußball aufgezeigt wird, der Männersportart, in der dem Autor des zitierten FAZ-Artikels des Sonderheftes Mode zufolge der "Kleiderfetischismus" am ausgeprägtesten zu Tage tritt², steht die gegenwärtige Versportlichung der Mode gegenüber. Ebenso wie die meist firmenspezifischen Symbole, die Farben- und Formkombinationen der Embleme und Signets

¹ Zitiert aus dem Beitrag von J. Werner, Die Uniform der Volksartisten in dem FAZ-Magazin 'Mode Spezial' von 1997, s. hier S. 46.

² Vgl. J. Werner, Die Uniform der Volksartisten, 1997, S. 46f., wobei das Outfit der 90er ein klägliches Abbild vergangener Pracht darstellt, wenn man die Kunststoff-Trikots von heute mit der eleganten Sportlergarderobe vergleicht, in der sich die Ausführenden des 'Calcio Fiorentino', des Renaissance-Fußballs, dem städtischen Publikum beim festlich inszenierten Wettkampf präsentierten, s. dazu H. Bredekamp, Florentiner Fußball, 1993, S. 87-90.- Zwar läßt sich gegenwärtig in fast allen Bereichen des Spitzensports das Eindringen modischer Tendenzen wie etwa in der zunehmend erotisierten Gestaltung der den Körper zur Schau stellenden hautengen Bekleidung der weiblichen wie männlichen Leichtathleten beobachten, doch erweist sich die Emblematisierung der Spielerkleidung durch das von den jeweiligen Sponsoren beeinflusste Design im Fußballsport als besonders ausgeprägt, s. dazu auch bei J. Werner, S. 52.

mittlerweile die Trikots der Sportler prägen und dem Zuschauer über die Mannschaftszugehörigkeit Auskunft geben, sind Trikots zum Symbol geworden, und zwar nicht als Trophäe des Idols sondern in der Kleidung des Publikums, in der Alltagsmode. In ihr verhilft die "Kleider-Sportivität" dem Durchschnittsbürger zu einer "Schein-Identität"³, dienen Turnschuhe und Anoraks in Microfaser-Materialien, Baseballmützen und city-bags, Jugendlichkeit, Spontanität und Lässigkeit zu signalisieren. Der Trainingsanzug ist stadtfrein geworden.

"Das T-Shirt kann nicht groß genug, die Schlapperhose nicht weit genug sein. Nichts soll einengen beim Schlendern durch die autofreien Einkaufsstrassen. Waren die Kinder zur Zeit der klassischen Moderne noch ausgestattet wie kleine Erwachsene, so sehen die Erwachsenen heute wie große Kinder aus. ... Entenhausen liegt in der Luft."⁴

So kommentiert B. Wyss die Freizeitmode der Familie von heute in seinem Aufsatz 'Die Welt als T-Shirt', welches er, ausgehend davon, daß jede Zeit ein Erzeugnis besitzt, "worin die herrschende Mentalität in Warenform zu sich kommt", gleichsam als "Leitmotiv kulturellen Verhaltens" in der modernen Gesellschaft beschreibt⁵.

Insbesondere auf die Kleidermode bezieht sich auch Jean Baudrillard in seiner Analyse der so benannten "Zauberwelt der Codes"⁶, wenn er die Mode, die für Baudrillard und andere Vertreter der in den 90ern vielzitierten Simulationstheorie "im Zentrum der ganzen Moderne" steht⁷, als "Hölle der

³ Auf diese Weise formuliert es G. Splett, Sport und Mode, 1993, S. 155, im Resümee ihrer Untersuchung über den Zusammenhang von Körperlichkeit und Bekleidung in der gegenwärtigen Gesellschaft, die den Körper als "Objekt der Inszenierung" im Zeichen des Sports und der Sportlichkeit beschreibt, vgl. S. 164.

⁴ S. B. Wyss, Die Welt als T-Shirt, 1996, S. 30

⁵ Vgl. ebda. S. 26.

⁶ So lautet der Titel, der dem Kapitel über die Mode in dem Hauptwerk von J. Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, 1982, S. 131, gegeben ist.

⁷ S. bei J. Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, 1982, S. 138, der nicht nur in der zitierten Passage seiner Betrachtung unterstreicht, daß alle Bereiche der modernen Gesellschaft von der Mode erfaßt werden, wobei er zwischen >schweren< und >leichten< Zeichen, zu denen er die Kleidermode zählt, unterscheidet, s. dazu S. 133. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Untersuchung von T. Schnierer, Modewandel, 1995, welcher in der Auseinandersetzung mit den Werken Baudrillards auf die sich in ihnen abzeichnende Steigerung des der Mode von dem Autor beigemessenen Stellenwertes verweist, s. hierzu S. 93.

Macht" tituliert, der man icht entgehen kann⁸.

"So richtig es auch ist", so Baudrillard, "daß man dem Realitätsprinzip des Inhaltes immer ausweichen kann, dem Realitätsprinzip der Codes kann man jedoch niemals entkommen. Selbst wenn man gegen die Inhalte revoltiert gehorcht man mehr und mehr der Logik der Codes.... Das ist das Diktat der >Moderne<"⁹.

Von einem 'Diktat der Mode', von dem Wyss ironisierend zu berichten weiß, wird anders als noch in den 70er Jahren in der aktuellen Literatur, die sich mit jenem sozialen Phänomen auseinandersetzt, kaum mehr gesprochen. Die Kollektivität als bestimmendes Kennzeichen der Mode ist jedoch auch in den Untersuchungen der Autoren der nachfolgenden Generationen hervorgehoben, die ihre Aussagen mit Beobachtungen zu belegen wissen, wie sie etwa ein Aufsatzband aus den späten 80ern vermittelt, in dem sich über die "Listen der Mode", so der Titel¹⁰, folgendes erfahren läßt.

"Es gibt unter den Intellektuellen viele", wird hier berichtet, "die verachten die Mode. Die Rache der Mode ist schrecklich. Das geht so: Ein Individuum - sagen wir, um den Fall plausibel erscheinen zu lassen, es handele sich um einen deutschen Mann - trägt eine Hose. Es trägt dieses Kleidungsstück seit etlichen Jahren. Vermutlich hat es es selbst gekauft, es kann sich nicht mehr erinnern. Eines Tages hat es das diffuse Gefühl, daß es an seinem Äußeren etwas gibt, das es von den anderen männlichen Idividuen unterscheidet. Das kann es nicht wollen - sonst verhielte es sich ja zum Beispiel modisch. Es dauert nun noch eine ganze Zeit, denn seine Wahrnehmung ist in diesem Bereich nicht geschärft, bis es dahinterkommt, worin die Abweichung vom Erscheinungsbild dr anderen besteht. Es ist - wir wählen ein beliebiges Beispiel - die enorme Weite, mit der seine Hose um Unterschenkel und Knöchel schlackert. Unser Individuum muß nun eine

⁸ S. J. Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, 1982, S. 151.

⁹ Hier bezieht der Autor sich ausdrücklich auf die Kleidermoden und führt als "historisches Beispiel" dafür, daß die Verweigerung der Mode Bestandteil derselben ist, die Blue-Jeans-Mode an, s. J. Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, 1982, S. 151f.

¹⁰ S. 'Die Listen der Mode', hrsg. von S. Bovenschen, 1986

vorsichtige Angleichung vornehmen, um die Auffälligkeit zu beseitigen, und die Sache beginnt in relativ regelmäßigen Zeitintervallen immer wieder von vorne. Die Angleichung kostet jedesmal eine Anstrengung, denn unser Individuum hat zwar eine klare Vorstellung von seinem intellektuellen Zustand, aber nur eine undeutliche von seiner äußeren Erscheinung. In bestimmten Kreisen gereicht ihm das zur Ehre."¹¹

Nur "in der Mode" also kann man "außer der Mode" sein, wie Georg Simmel die Versklavung des Individuums durch die Permanenz des Modewandels beschreibt¹², welcher am Ende des vorigen Jahrhunderts bereits eine Theorie der Mode entwickelt und damit der weiteren Forschung einen entscheidenden soziologischen Ansatz liefert. Mode wird als Dialektik von Konformität und Distinktion definiert, d.h. die Entstehung modischen Verhaltens auf den Kompromiß zwischen dem Bedürfnis nach sozialer Anschließung und dem Wunsch nach Abgrenzung zurückgeführt, welche den ständigen Wechsel der Inhalte, der die Mode von heute von der von gestern abhebt, verlangt¹³.

Gerade die zeitliche Komponente spielt in der das dialektische Modell Simmels fortführenden Auseinandersetzung Walter Benjamins mit der Mode eine wesentliche Rolle, die nach seinem Verständnis in der Vergegenwärtigung des Vergangenen als Überprüfung des gegenwärtigen Handelns ein Mittel bietet, um die Wirkung des Vergessens zu kompensieren¹⁴.

Nicht anders also als Jean Baudrillard die "Dialektik des Bruchs", die auf der unmittelbaren Wiederverwertung früherer Formen beruhende Aktualität der

¹¹ S. in dem Aufsatz von S. Bovenschen, Über die Listen der Mode, 1986, S. 10.

¹² So faßt H. Brunkhorst in ihrem Beitrag 'So etwas angenehm frisch Geköpftes', 1986, S. 407, die Ausführungen Simmels zu dem "Gehorsam der Mode gegenüber", der "gerade auch durch Opposition ihr gegenüber" erreicht wird, zusammen. Vgl. hierzu in dem 1911 veröffentlichten Aufsatz von G. Simmel, Die Mode, 1986, S. 192. Vgl. darüberhinaus bei E. Lenk, Wie Georg Simmel die Mode überlistet hat, 1986, S. 413 und S. 422ff.

¹³ Zu dem Modell von G. Simmel vgl. die Publikation von T. Schnierer, Modewandel, 1995, S. 46ff. und s. vor allem auch die Untersuchung von S.-J. Kim, Mode und Gegenmode, 1993, S. 95-100.

¹⁴ Vgl. dazu bei S.-J. Kim, Mode und Gegenmode, 1993, S. 103.

Mode versteht¹⁵, der Benjamin auch insofern weiterdenkt, als er Altes und Neues, Original und Imitat nicht in ein Gegenüber stellt sondern vielmehr den Zusammenfall von Bezeichnetem und Bezeichnendem, die Auflösung aller Grenzen und Austauschbarkeit aller Werte als bestimmend für das gegenwärtige Zeitalter der Simulation benennt¹⁶. In der so bezeichneten 'Hyperrealität' der Simulation¹⁷, in der die Realität insbesondere auf der Ebene der massenmedialen Vermittlung wie etwa der Werbung untergeht, wird die Mode zur "kollektiven Leidenschaft am Künstlichen"¹⁸.

Die heutige Gesellschaft, urteilt Baudrillard, erwartet "nichts mehr von einem künftigen Kommen des Messias"¹⁹, sie findet ihr "Heil in der Mode" - ganz im Sinne Oscar Wildes, demzufolge diese dem Menschen eine Sicherheit verleihen konnte, wie sie ihm die Religion niemals zu bieten vermochte²⁰.

Eine überaus eindrucksvolle Dokumentation der modernen Heilserwartung lässt sich im Rahmen einer Werbekampagne finden, mit welcher der Modeschöpfer Otto Kern in der Mitte der 90er Jahre Aufsehen erregte (Abb.1). Unter dem verheißungsvollen Titel 'Paradise now' präsentiert sich hier eine leonardeske Abendmahlsgesellschaft im legeren Jeanslook, denen die göttliche Botschaft - in diesem Falle, wie dem Anzeigentext zu entnehmen, der Aufruf zur Nächstenliebe im Zeichen der Gleichberechtigung - per Männeroberhemd

¹⁵ S. bei J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 1982, S. 137 und vor allem auch in dem Kapitel über die "Frivolität des Deja-vu", in dem *Mode und Museum* als "Komplizen" beschrieben werden, S. 134ff.

¹⁶ Zu der Weiterführung der Thesen W. Benjamins über 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit' in Baudrillards Gesellschaftsanalyse s. den Aufsatz von H. Bredekamp, *Der simulierte Benjamin*, 1992, hier insbesondere S. 117-122. Vgl. weiterhin die kritische Auseinandersetzung mit J. Baudrillards diesbezüglichem Ansatz bei T. Schnierer, *Modewandel*, 1995, S. 111f., der von dem Autor mit den Analysen R. Barthes und dessen Publikation über 'Die Sprache der Mode', 1985, in Beziehung gesetzt wird.

¹⁷ Vgl. bei T. Schnierer, *Modewandel*, 1995, S. 99f.

¹⁸ S. J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 1982, S. 143.

¹⁹ Vgl. bei J. Baudrillard, *Das Jahr 2000*, 1990, S. 24

²⁰ S. J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 1982, S. 142.

übermittelt wird²¹.

"Am Ende des 20. Jh. ist die Mode geworden, was die Kunst hätte sein wollen", kommentiert Barbara Vinken in einer der jüngeren Untersuchungen zur Entwicklung der Kleidermode die gegenwärtige Situation. In ihr kommt nach Ansicht der Verfasserin, die nicht anders als schon Simmel oder Benjamin Mode und Moderne gleichsetzt, "der Zeitgeist zur Darstellung"²².

Die Untersuchung folgt hierin der gängigen These, welche die Mode und den Modewandel als Ausdruck soziokultureller Veränderungen mit der Entstehung der neuzeitlichen Gesellschaft in Verbindung bringt, d.h. mit Prozessen wie "Kommerzialisierung, Säkularisierung und Individualisierung" in Beziehung setzt²³, in deren Folge die Entwicklung jener sozialen Mobilität gesehen wird, die das Zusammenspiel von Konformität und Distinktion erst möglich werden läßt.

Dieser Zustand aber ist nach der vorherrschenden Meinung auch der gegenwärtigen kostümhistorischen wie historischen Forschung erst in der Zeit des späten Mittelalters erreicht, macht sich, wie F. Braudel es z.B. beschreibt, nun "erstmalig der Einfluß der Mode" in der europäischen Gesellschaft bemerkbar, die zuvor, zumal die Bekleidung seiner Beobachtung nach von der Zeit der Römer und Gallier bis in das 12. Jh. hinein unverändert bleibt, im "Zeichen der Immobilität" steht²⁴.

²¹ So lautet der Begleittext dieser Abendmahlversion: "Wir wünschen mit Jesus, daß die Männer die Frauen respektieren lernen". Während in der zweiten Fassung der Tafelrunde, die einen von zwölf Frauen umgebenen männlichen Messias wiedergibt, die begleitenden Wünsche in einer entsprechenden Umkehrung formuliert sind. Und eben letzteres Photo der Kernschen Modekampagne von 1993 war es, das aufgrund der barbusigen Jüngerinnen einen Skandal provozierte und nicht zuletzt zu einer Klage führte, s. hierzu den Artikel 'Abendmahl' in der FAZ vom 15. Dezember 1993, Nr. 291, S. 29.

²² S. bei B. Vinken, *Mode nach der Mode*, 1993, S. 35, eine Untersuchung, die zumindest, was die Behandlung der Modegeschichte anbetrifft, kritisch zu betrachten ist und allzu willig generalisierende Einschätzung von Modestilen übernimmt, vgl. diesbezüglich z.B. S. 15f.

²³ S. hierzu vor allem die Untersuchung von T. Schnierer, *Modewandel*, 1995, S. 149f.

²⁴ S. F. Braudel, *Kleidung und Mode*, 1985, S. 340 und S. 38.

Ganz ähnlich verfahren in der Regel noch die Forscher der 90er Jahre, so wie etwa die Veranstalter einer Historikertagung zum Thema 'Kleidung und Identität', Robert Jütte und Norbert Bulst, in ihrer diesbezüglichen Beurteilung von Mittelalter und Moderne, welche auf der einen Seite die "gottgewollte Ordnung" für bestimmend halten, auf der anderen in der modernen Welt, Kleidung als "Ausdruck der Persönlichkeit" ansehen²⁵.

²⁵ So wird es in der Einleitung des zu der genannten Tagung veröffentlichten Sammelbandes 'Zwischen Sein und Schein', 1993, S. 4, von R. Jütte und N. Bulst beschrieben, deren Betrachtung der Kleidung und der Kleidungsgeschichte insgesamt der gängigen Vorstellung verpflichtet ist, daß gegenüber der gegenwärtig als "Mittel der Selbstdarstellung" wahrgenommenen Kleidung in der ständischen Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit, die "eindeutige soziale Zuordnung" noch "selbstverständlich erwünscht und gefordert" wurde, da das "Verlassen des dem Individuum zugestandenen Kleidungsrahmens... strafbar" war (vgl. ebenfalls S. 4). Wobei nicht nur zu fragen ist, inwieweit sich von einer eindeutigen sozialen Zuordnung sprechen läßt, zumal die sich im ausgehenden Mittelalter verschärfenden Reglementierungen durch die immer wieder neu aufgestellten Kleiderordnungen doch gerade ein Zeugnis davon ablegen, daß die vorgegebenen "Kleidungsrahmen" selten eingehalten wurden. Was nicht zuletzt ja einer der Autoren selbst, N. Bulst in seiner Untersuchung zum 'Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung, 1988, S. 51f., feststellt und zudem in zeitgenössischen Aufzeichnungen wie etwa dem Eintrag in eine Kleiderordnung durch den Lübecker Bürgermeister Brömbse Ausdruck findet, der den Rand des betreffenden Schriftstückes mit der Bemerkung "Wart wenig gehalten" versehen hat, vgl. bei L. C. Eisenbarth, Kleiderordnungen, 1962, S. 49.

2) Bilder als Quelle?

Die hier vermittelte Vorstellung entspricht im wesentlichen auch dem Verständnis, das sich im Umgang mit den bildkünstlerischen Darstellungen als bestimmend erweist.

So wird denn in kaum einer der kunstgeschichtlichen Studien oder ikonographischen Untersuchungen zu spätmittelalterlichen Bildwerken, die sich auf die eine oder andere Weise mit dem äußeren Erscheinungsbild der Dargestellten befassen, darauf verzichtet, das Eindringen modischer Tendenzen in die Bekleidung der Porträtierten, auch und gerade in die der Heiligen und biblischen Gestalten, als bestimmendes Kennzeichen für die Kompositionen des ausgehenden Mittelalters zu betonen und diese vor dem Hintergrund einer vormals vermeintlich zeitlos-stereotypen Form der Kostümierung als zeitgemäß-individuelle Figurencharakterisierung hervorzuheben²⁶.

Das Halten an überkommenen Erklärungsmodellen wundert in diesem Zusammenhang allerdings insofern kaum, als in der jüngeren kunstwissenschaftlichen Forschung weder die Auseinandersetzung mit Modetheorien noch mit kostümgeschichtlichen Themen, die im allgemeinen

²⁶ Davon kann allein ein Blick in die Abhandlungen zur Heiligenikonographie des LCI, 5. - 8. Bd., 1994, zeugen. Ob es sich um Anna, 5. Bd., Sp. 171, die hl. Barbara, 5. Bd., Sp. 305, um Markus, Bd. 7, Sp. 552 oder die reuige Sünderin Maria Magdalena, Bd. 7. Sp. 518, handelt, stets wird wie bei der zuletzt genannten auf den im späten Mittelalter beginnenden "Einfluß der Mode auf die Tracht" der Dargestellten verwiesen. Und auch in anderen Zusammenhängen vermittelt sich ein ähnliches Bild, beispielsweise in den Gewandanalysen von Katalogen zur spätmittelalterlichen Tafelmalerei wie etwa dem von J. Sander bearbeiteten Band 'Niederländische Gemälde im Städel', 1993, in dessen Beschreibungen die Kleidung der dargestellten Figuren überwiegend auf die zeitgenössische Mode bezogen wird, so u.a. in der Betrachtung der Maria Magdalena im Kreuzigungstriptychon des Meisters von Frankfurt, die laut dem Autor der "Bildtradition folgend ... in aufwendige Zeittracht gekleidet" ist (s. S. 372). Obgleich mit dem engverschnürten Surcot, der ja bereits im späten 13. und beginnenden 14. Jh. Verbreitung fand und sich im 15. Jh. dann zum Repräsentationsgewand entwickelte, und ebenso mit der Wulsthaube, hier vielmehr eine altmodisch anmutende Garderobe gewählt wurde. Zum Surcot, s. H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 257.

allenfalls im Rahmen von Datierungs- und Zuschreibungsfragen aufgegriffen werden, eine angemessene Berücksichtigung findet.- Und das, obwohl das Fach in seiner Geschichte diesbezüglich durchaus fruchtbare Ansätze aufzuweisen hat: nicht zuletzt Kunsthistoriker waren es, die als Initiatoren der kostümgeschichtlichen Forschung auftraten.

Wenngleich sich die im Zeichen des Historismus stehende Kostümbegeisterung der Kunstgeschichte vor 1900, von der Werke wie die großangelegten kulturgeschichtlichen Publikationen des Prager Kunsthistorikers A. Schultz zeugen²⁷, mit dem beginnenden 20. Jh. zunächst in einer "Falten-Kunde" niederschlug, die aus der Behandlung der Gewanddrapierung, insbesondere der mittelalterlichen Plastik, künstlerische Stilentwicklungen zu rekonstruieren suchte²⁸.

²⁷ Entsprechend der weitgreifenden, mit dem Kostüm die Gesamtheit der kulturgeschichtlichen Güter behandelnden Untersuchungen von Zeitgenossen wie etwa den Publikationen von F. Hottenroth, *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgerätschaften*, 1879-91, von H. Weiss, *Kostümkunde*, 1860, F. Hottenroth, *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgerätschaften*, 1879-1891, oder J. von Falke, *Die deutsche Trachten- und Modewelt*, 1858, und M. Heyne, *Körperpflege und Kleidung*, 1903, bietet A. Schultz in seinen umfassenden Kompendien zur Kultur des Mittelalters ebenfalls eine ausführliche und differenzierte Betrachtung der Kostümgeschichte. Wenngleich auch Schultz in vielen Fällen eine mangelnde Quellenkritik vorgeworfen werden kann, so führt jener, sich der Problematik durchaus bewußt, jedoch stets unterschiedliche Quellen zusammen, zieht schriftliche wie bildliche Belege in seiner Arbeit heran, die nach wie vor als ein äußerst wertvoller Forschungsbeitrag anzusehen ist. Dies betont u.a. E. Brüggem in ihrer kritischen Würdigung der 1889 veröffentlichten Untersuchung 'Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger' von A. Schultz, die im Rahmen der Publikation zur 'Mode und Kleidung in der höfischen Epik', 1989, S. 16f., eine ausgezeichnete Einführung in die kostümgeschichtlich-kunsthistorische Forschung liefert, s. S. 9-38.

²⁸ Vgl. hierzu die aufschlußreiche Studie von W. Sauerländer, *Kleider machen Leute*, 1983, vor allem S. 24ff., der sich in seiner Auseinandersetzung mit der Rolle, welche die großen kostümkundlichen Werke des 19. Jh. gleich Viollet-le-Duc's 'Dictionnaire' im Rahmen der Geschichtsrekonstruktions-Modelle der Mittelalterforschung des beginnenden 20. Jh. spielt, auch eingehend mit der sog. "Falten-Philologie" der Kunstgeschichte beschäftigt, ein Begriff, der nach Aussage des Autors noch in den 50er Jahren in der kunstgeschichtlichen Seminararbeit in Gebrauch war.

Daneben aber entstanden auch weiterhin Studien, die wie etwa die Dissertation von P. Post über die französisch-burgundische Männertracht des Spätmittelalters auf eine detaillierte Erfassung und Katalogisierung der dargestellten Bekleidung zielten²⁹ und ebenso z.B. in G. Barmeyers Dissertation über die Gewandung der gotischen Plastik in Frankreich kostümgeschichtlich ertragreichere Ergebnisse erbrachten³⁰, nicht zuletzt in zahlreichen Abhandlungen über Einzelelemente der Kleidung, über die Manteltracht oder den Kruseler beispielsweise³¹. Wobei sich auch hier, nunmehr bezogen auf die Kleidung, die Frage nach der stilistischen wie nationalen, bzw. regionalen Entwicklung und Zuordnung als bestimmend erweist.

In der Nachkriegszeit wurden die Forschungsaktivitäten in den verschiedenen Themenbereichen zwar fortgesetzt, doch konnte sich die Kostümgeschichte im deutschsprachigen Raum weder in der Kunstgeschichte noch als eine eigenständige wissenschaftliche Disziplin etablieren. Sie zerfällt in eine schwer zu überschauende Fülle von Einzelstudien verschiedener Fachvertreter, die in der Regel allerdings, zumal in Hinsicht auf die Mittelalterforschung, kaum neue

²⁹ Arbeiten in der Art der Untersuchung von P. Post, *Die französisch-niederländische Männertracht*, 1910, welche einen Überblick über die Entwicklung verschiedener Epochen oder geographischer Räume zu geben versuchen, gehen nicht nur aus der zeitgenössischen kunstgeschichtlichen Forschung hervor. So lassen sich neben Gesamtabhandlungen gleich M. von Boehns Veröffentlichungen über 'Die Mode', 1907-1925, Publikationen wie die Studie von A. Güdesen, *Das weltliche Kostüm in italienischen Trecento*, 1933 oder als Pendant zu Post die Dissertation von M. Ronsdorf, *Frauenkleidung der Spätgotik*, 1933 oder auch die Abhandlung von R. Gruber, *Die deutsche Frauenkleidung*, 1939, finden.

³⁰ S. G. Barmeyer, *Die Gewandung der monumentalen Skulptur des 12. Jahrhunderts in Frankreich*, 1933, die eine sehr differenzierte Beschreibung und Behandlung der einzelnen Gewandteile liefert, zu dieser und vergleichbaren Forschungsansätzen s. auch die Einleitung von E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 26-38, vgl. hier S. 34ff.

³¹ An dieser Stelle läßt sich eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen benennen, von der Studie von J. Wirsching, *Die Manteltracht*, 1915, sowie der von A. Liebreich, *Der Kruseler*, 1923-1925, bis zu der Arbeit von A. Walcher-Moltheim, *Der burgundische Hennin*, 1927, oder z.B. der Publikation von J. R. Sobitschka, *Entstehung und Gebrauch des Handschuhs*, 1906.

Ansätze hervorzubringen vermochten. Ob in kostümgeschichtlichen Abhandlungen gleich E. Nienholdts Stilkunde³² für Sammler und Liebhaber oder der Auseinandersetzung mit Schriftquellen, wie etwa in L.C. Eisenbarths Publikation zu den Kleiderordnungen der deutschen Städte, die das Auftreten der gesetzlichen Reglementierungen im ausgehenden Mittelalter auf "das Phänomen, das wir 'Mode' nennen" zurückführt³³ - die alten Erklärungsmuster werden hier wie dort nicht aufgebrochen³⁴.

Dies gilt gleichermaßen für die Weiterführung der in der Zeit des Nationalsozialismus besonders geförderten Trachtenkunde³⁵, deren Arbeit sich

³² Dies gilt neben dem als Beispiel angeführten Titel von E. Nienholdt, *Kostümkunde*, 1961, um so mehr für Werke wie die Abhandlung von W. Bruhn/ M. Tilke, *Kostümgeschichte in Bildern*, 1955, bei deren Illustrationen es sich zum Teil um sehr freie Nachzeichnungen ganz unterschiedlicher Vorlagen handelt, vgl. dazu die Einleitung von E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 27f. Doch auch positiver zu bewertende Darstellungen der kostümgeschichtlichen Entwicklung sind zu nennen, etwa die 1965 publizierte *Kostümgeschichte* von F. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, 1987, die differenzierte Bildbetrachtungen bietet, oder auch das Werk von E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, 1980, deren historischer Überblick allerdings vielfach zu stark generalisierend verfährt.

³³ S. bei L. C. Eisenbarth, *Kleiderordnungen der deutschen Städte*, 1962, S. 8.

³⁴ Was den Wert einer Arbeit wie Eisenbarths Studie oder ähnlicher Untersuchungen z.B. von G. Hampel-Kallbrunner, *Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen*, 1962, nicht schmälern soll. Gerade die Forschungsarbeiten zur Kleidergesetzgebung des Mittelalters erschließen ebenso wie die Analysen zur Terminologie bestimmter Kleidungsstücke, etwa die Publikation von H.-F. Foltin, *Die Kopfbedeckungen und ihre Bezeichnungen*, 1963, oder die in den 70er Jahren veröffentlichte Arbeit von G. Lindskog-Wallenburg, *Bezeichnungen für Frauenkleidungsstücke*, 1977, wichtige Quellen für die Erforschung des mittelalterlichen Kleidungswesens.

³⁵ So wurde, um ein Beispiel zu nennen, im Tiroler Volkskunstmuseum in dieser Zeit die sog. "Mittelstelle Deutsche Tracht" der NS-Frauenschaft eingerichtet, deren Bestrebungen auf eine Erneuerung der Trachten im gesamten deutschen Raum zielten, s. hierzu den Aufsatz von H. Menardi, *Tiroler Volkskunstmuseum*, 1988, S. 149.- Bezeichnenderweise liegt trotz der gegenwärtigen Fülle an Publikationen, die sich mit der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit beschäftigen, keine spezielle Untersuchung zum Umgang mit der Tracht- und Trachtenkunde im 'Dritten Reich' vor. So bietet die umfassende Bibliographie von M. Ruck, *Bibliographie zum Nationalsozialismus*, 1995, diesbezüglich keinen Titel. Auf eine Publikation zur 'Volkskunde im Dritten Reich' ist allerdings zu verweisen, die das Begleitheft zu einer Tagung über 'Volkskunde und Nationalsozialismus' des Münchner Volkskunde-Instituts von 1986, bildet.

noch bis in die 80er Jahre hinein vielfach durch ihre positivistische Betrachtungsweise auszeichnet³⁶. Und auch in anderen Forschungsbereichen konzentrierte sich die Aufmerksamkeit, beeinflusst von der Entwicklung des Ausstellungswesens, auf die museal verwalteten und häufig ja von Kunsthistorikern betreuten Realien und ihre Beschaffenheit, und d.h. hier vor allem auf die Materialien der Kleidung³⁷. Zwar findet gerade von kunstgeschichtlicher Seite im Zusammenhang mit der Untersuchung der textilen Künste, wie sie z.B. die Publikationen von Leonie von Wilckens leisten³⁸, und

³⁶ Trotz methodenkritischer Forschungsbeiträge der jüngeren Volkskunde wie etwa der Aufsatz von G. Böth, *Kleidungsforschung*, 1988, S. 153-169, finden sich in den 80er Jahren noch Darstellungen zur Kleidungsforschung, die wie die Abhandlung von W. Hansen, *Aufgaben der historischen Kleidungsforschung*, 1980, S. 149-174, nicht nur ein Entwicklungsmodell präsentiert, demzufolge "Mode und Tracht" bis in das ausgehende 18. Jh. hinein "insofern eine innere Einheit" bildeten, "als das Feiertagskleid durch die religiöse Bindung der Menschen bestimmt war" und, so der Autor, erst "mit der Säkularisation" eine "tiefgehende Spaltung" begann (vgl. S. 159), sondern zudem auch in Hinsicht auf den unreflektierten Umgang mit bildlichen Quellen zu kritisieren ist (s. hierzu z.B. S. 161). Nicht anders als es für verschiedene Beiträge der interdisziplinären Tagung "Mode - Tracht - regionale Identität", 1985, gilt, aus denen insgesamt ein deutliches Mißtrauen gegenüber der Nutzung von Bildzeugnissen spricht. Was W. Brückner in seinem Aufsatz zur 'Kleidungsforschung aus der Sicht der Volkskunde', 1985, S. 13-22, dazu führt, auf der Suche nach der "Bekleidung der wirklichen Menschen" die Werke der Hochkunst als Quelle generell abzulehnen, da diese nach seinem Erachten nur von einem "schmalen Ausschnitt ... kultureller Ideenwelten" zeugen (vgl. S. 14).

³⁷ Einen vielseitigen Überblick über die museale Verwaltung, die Präsentation und Dokumentation kleidergeschichtlicher Realien gibt der Tagungsband des Symposions 'Bekleidungs-geschichte und Museum', 1988.

³⁸ Allgemeine Abhandlungen über Textilien, deren Produktion und Fertigung der Entwicklungsgeschichte bestimmter Gewebe sind schon im beginnenden 20. Jh. verschiedentlich gegeben, zu ihnen ist z.B. die Veröffentlichung von O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, 1913, wie der Beitrag von A. L. Guthmann, *Die Tuchmacherei in Flandern*, 1937, und von J. H. Schmidt, *Deutsche Seidenstoffe*, 1934, aber auch das Handbuch von J. Braun, *Die liturgischen Paramente*, 1924, zu zählen. Mit den 50er und 60er Jahren mehren sich die Untersuchungen zur Textilkunst jedoch erheblich, allen voran sind die Veröffentlichungen von L. von Wilckens, von der Studie 'Textilien in Westeuropa', 1961, bis zu der umfassenden Arbeit 'Die textilen Künste', 1991, zu nennen und als einige weitere von zahlreichen Beispielen, Publikationen wie E. Flemming, *Das Textilwerk*, 1957, anzuführen oder der von E. Billeter hg. *Kat. Europäische Textilien*, 1963, sowie die Studie von B. Markowsky, *Europäische Seidengewebe*, 1976, und von B. Tietzel, *Italienische Seidengewebe*, 1984. Weiterhin ist auf

insbesondere in zahlreichen Studien zur Musterbildung und Ornamentik der Kleidung auch eine Auseinandersetzung mit bildkünstlerischen Kleiderschöpfungen und Gewandkreationen einzelner Maler oder malerischer Werke, Lochners Dombild z.B., statt³⁹. Doch ist in diesen textilgeschichtlich wertvollen Beiträgen über den Nachweis stilistischer Abhängigkeiten und Eigenarten hinaus in der Regel keine weiterführende Deutung des Dargestellten gegeben⁴⁰.

Was um so mehr erstaunt, als sich die ikonographische Forschung spätestens mit der bahnbrechenden Arbeit Panofskys über den verkleideten Symbolismus

Beiträge wie die Festschrift für S. Müller-Christensen 'Documenta Textilia', 1981, oder die Veröffentlichung von J. Zander-Seidel, Textiler Hausrat, 1990 zu verweisen.

³⁹ Neben allgemein informierenden Überblickswerken wie L. von Wilckens Aufsatz 'Der spätmittelalterliche Zeugdruck', 1983, und Untersuchungen zu der Entwicklung einzelner Ornamente, z.B. in der Publikation von R. Reichelt, Das Granatapfelmuster, 1956, lassen sich bereits in den 30er Jahren Studien finden, die sich mit den Kleiderstoffen- und ornamenten künstlerischer Darstellungen auseinandersetzen. Dies gilt etwa für die Abhandlung von H. Schmidt, Die Seidenstoffe in den Gemälden des Konrad von Soest, 1938, die im Rahmen der Kostümanalyse noch eingehender behandelt wird. Neben der westfälischen Kunst spielt in den Forschungsarbeiten der nachfolgenden Jahrzehnte vor allem die Kölner Malerei eine wesentliche Rolle, wovon Veröffentlichungen wie die von B. Klesse, Darstellung von Seidenstoffen in der Altkölner Malerei, 1966, und ebenso der spätere Aufsatz von A. Koch, Seidenstoffdarstellungen auf den Altären Lochners, 1993, zeugen können.

⁴⁰ So werden in diesen textilgeschichtlich durchaus ertragreiche Untersuchungen, die in dem Kap. STANDESTRÄGER eingehender betrachtet werden, in der Regel keine weiterführenden Fragen zur Interpretation der Materialbehandlung des Abgebildeten, Fragen nach der Aussagekraft der Materialien, der in den jeweiligen Kleiderbildern vermittelten stofflichen Hierarchie oder Muster-Ikonographie z.B. gestellt.

in der altniederländischen Malerei⁴¹, die den Symbolcharakter der minutiös-gegenständlichen Bildwelt des späten Mittelalters anschaulich machte und damit die gerade diesen Werken lang anhaftende Vorstellung eines rein aus künstlerischer Erzählfreude und Detailliebe entspringenden malerischen Realismus in Frage stellte, in immer akribischeren Detailuntersuchungen den unterschiedlichsten Motiven, ob Pflanzen und Fayencen in mittelalterlichen Bildwerken oder etwa der Darstellung der Kerze deutend nähert⁴². Der

⁴¹ S. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 1953, und zu dem Begriff des "disguised symbolism" vor allem der Aufsatz von W. Sauerländer, 'Barbari ad portas', 1994, hier S. 127-131. Vgl. darüberhinaus auch die Rezension des Buches von O. Pächt im *Burlington Magazine*, 1956, S. 110-116, 267-279, und s. zudem den Sammelband 'Ikonographie und Ikonologie', 1991, dessen Beiträge die Entwicklung der ikonographischen Methode, vor allem der Hamburger Schule von Warburg bis Panofsky diskutieren. Aby Warburgs Schriften zeugen von einer besonderen Aufmerksamkeit gegenüber dem "äußerlich bewegten Beiwerk", wie es in der Vorbemerkung zu Warburgs Botticelli-Arbeit von 1893 heißt, s. in A. M. Warburg, *Ausgewählte Schriften*, 1992, S. 11-63, hier S. 13, den fliegenden Haaren und Gewändern der Dargestellten. Wobei sich das Interesse im wesentlichen auf die Bewegung des so benannten Beiwerks konzentriert, dessen flatternden Formen Warburg als Entäußerungen seelischer Erregung interpretiert, als 'Pathosformeln' begreift, s. hierzu auch den Beitrag von W. S. Heckscher, *Die Genesis der Ikonologie*, 1991, insbesondere, S. 121f., und darüberhinaus H. Bredekamp, "Du lebst und thust mir nichts", 1990, S. 2. Doch bieten die Untersuchungen Warburgs nichtsdestotrotz insgesamt differenzierte Betrachtungen der dargestellten Bekleidung, auch in Bezug auf die 'Flandrische Kunst', wenngleich eine eingehendere Untersuchung der Kleiderbilder hier z.B. in der Porträtmalerei altniederländischer Meister unterbleibt, s. in A. M. Warburg, *Ausgewählte Schriften*, 1992, S. 258 und S. 264. Von den Warburg nachfolgenden Ikonographen wurden die Ansätze in der Regel jedoch nicht weiter verfolgt. Auch Panofskys Forschungen liefern detaillierte, nachsichtige Beschreibungen der Beschaffenheit, der farblichen Komposition und Faltenbehandlung der Gewandung, so z.B. in der Auseinandersetzung mit Hugo van der Goes und seinen Werken, s. *Early Netherlandish Painting*, vol. 1, S. 336, doch wird die wahrgenommene "Stofflichkeit", der "Gegenstandsrealismus", s. ebda. S. 338f., diesbezüglich nicht eingehender analysiert und die künstlerische Kleidergestaltung im allgemeinen nicht in die Bilddeutung miteinbezogen.

⁴² S. L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, 1957, E. Scheil, *Fayencen in der Malerei*, 1977, K. Seidel, *Die Kerze*, 1996, oder auch um ein Beispiel anderer Art zu nennen, den Aufsatz von R. Koch, *The Salamander in Hugo van der Goes' Garden of Eden*, 1965, S. 323-326.

symbolische Wert der den Akteuren der veranschaulichten Handlung verliehenen Ausstattung hingegen findet von Ausnahmen wie Sauerländers erhellender Studie über die Naumburger Stifterfiguren in der kunsthistorischen Bildbetrachtung im allgemeinen nur wenig Beachtung⁴³. Obgleich andere Wissenschaften diese mit dem Aufkommen der alltags- und mentalitätsgeschichtlichen Forschung in den 70er und vor allem 80er Jahren zu entdecken beginnen. Unter sozialhistorischen Fragestellungen, mit denen nun die Grauzonen der Geschichte vor allem des Mittelalters ausgeleuchtet, die Randgruppen und Außenseiter in Augenschein genommen werden⁴⁴, rückt in

⁴³ S. W. Sauerländer, Die Naumburger Stifterfiguren, 1979, der in seiner Untersuchung der Skulpturen die Gesamtheit des Erscheinungsbildes, d.h. neben der Gestik und Bewegung nicht zuletzt auch die Bekleidung analysiert und deutet. Als weitere Beispiele für die insgesamt wenigen Ausnahmen seien hier zudem die Dissertation von W. Gasser, Das Gewand in der Formensprache Grünewalds, 1962, und darüberhinaus die Publikationen von M. Hasse neben der Abhandlung 'Von der Mode und von Kleidern', 1973, vor allem die nahsichtige Studie 'Die törichten und die klugen Jungfrauen, 1961, genannt.

⁴⁴ Noch in den 90ern ist das Interesse an der Alltagsgeschichte und insbesondere der Geschichte der Randständigen ungebrochen, wie B.-U. Hergemöller in dem Band 'Randgruppen', 1990, feststellt, der in seinem Handbuch nicht nur eine umfassende Einführung in die Themenbereiche der Randgruppenforschung leistet, sondern auch über den Stand der Forschung, Theorie und Methode informiert, s. S. 1-51. Als richtungsgebend erweisen sich dabei zunächst die Aktivitäten der Vertreter der Annales-Schule und der mentalitätsgeschichtlich orientierten französischen Mediävisten, von G. Duby und J. Le Goff z.B., deren Publikationen wesentlich zur Popularität der alltagsgeschichtlichen Mittelalterforschung beigetragen haben, s. dazu bei Hergemöller S. 20f. und auch P. von Moos, Gefahren des Mittelalterbegriffs, 1994, hier S. 37f. Mit den späten 70er und 80er Jahren vermehrten sich nicht nur die Übersetzungen der französischsprachigen Arbeiten wie etwa von M. Mollat, Die Armen, 1984, oder von B. Geremek, Geschichte der Armut, 1988, sondern gleichermaßen die eigenen Beiträge der Forschung zu einer methodenkritischen Mentalitäts- und Alltagsgeschichte im deutschen Sprachraum, von der eine Publikation wie der Aufsatzband 'Mentalitäten im Mittelalter', 1987, zeugen kann. Neben wenigen umfassenden Untersuchungen zur Randgruppenproblematik, unter denen die Veröffentlichungen von F. Graus, Randgruppen, 1981 und vor allem W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen, 1986, hervorzuheben sind, entstehen zahlreiche Einzelstudien, ob die Untersuchung von W. Oppelt, Über die 'Unehrllichkeit' des Scharfrichters, 1976, oder die von F. Irsigler/A. Lassotta, Bettler und Gaukler, 1984, zu bestimmten ausgegrenzten Gesellschaftsgruppen, mit denen sich die vorliegende Arbeit im Rahmen der Analyse der KLEIDER DER PASSION noch eingehender beschäftigen wird.

den Forschungs- und Ausstellungsprojekten, die sich mit der alltäglichen Lebenswelt der mittelalterlichen Gesellschaft auseinandersetzen, u.a. auch die Geschichte der Kleidung und des Kleidungsverhaltens in den Mittelpunkt des Interesses⁴⁵.

Dabei verändert sich zugleich der Blick auf das Objekt und bildet sich ein methodenkritisches Bewußtsein aus⁴⁶, das sich in Publikationen wie etwa der

⁴⁵ Trotz der nicht unberechtigten Kritik an der gegenwärtig wahrnehmbaren 'Mittelalter-Mode' und damit dem "Massenbesuch immer neuer Mittelalter-Ausstellungen", welcher sich, der Darstellung von J. Heinzle in der gleichnamigen Einleitung des Sammelbandes 'Modernes Mittelalter', 1994, S. 9, zufolge "zum guten Teil einem unspezifischen Reiz des Exotischen verdanken wird, der von den Sauriern so gut ausgeht wie von den Saliern", so haben doch, was die Kleiderforschung anbelangt, in den zurückliegenden Jahrzehnten gerade Ausstellungsunternehmen wesentliche Impulse gegeben. Als einige der wichtigsten Projekte sind nicht nur wissenschaftliche Gemeinschaftsproduktionen wie die großangelegte Rekonstruktion der mittelalterlichen Lebenswelt der im Zusammenhang mit dem Aufsatz Sauerländers (s. Anm.43) bereits genannten Ausstellung 'Die Zeit der Staufer', 1977, oder etwa der Ausstellung 'Aus dem Alltag der spätmittelalterlichen Stadt' 1983, zu nennen, in deren Rahmen auch die Entwicklung der mittelalterlichen Kleidung behandelt wird, s. hierzu den entsprechenden Kat.-Beitrag von G. Jaacks, Städtische Kleidung, 1983. Daneben läßt sich ebenso auf Ausstellungsprojekte verweisen, die sich Einzelaspekten der Bekleidung, z.B. der Farbgebung oder Stoffbehandlung widmen, s. dazu etwa den von H. Nixdorf/H. Müller bearbeiteten Kat. 'Weiße Westen - Rote Roben', 1983, oder den Ausstellungsband 'Die Falte', 1987.

⁴⁶ Was allgemein gesehen ja auf die Entwicklung der geisteswissenschaftlichen Fächer generell zu beziehen ist und was gerade der Blick auf die Geschichte der Kunstgeschichte deutlich werden läßt, die mit dem Kölner Kunsthistorikerkongreß von 1970 nachdrücklich für eine 'Kritische Kunstgeschichte' eintrat, s. dazu u.a. die Publikation von M. Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, 1979, in dem nicht zuletzt der Aufsatz 'Wissenschaft als Knechtungsakt', S. 99-107 enthalten ist, mit dem der Autor auf der besagten Tagung für Aufsehen sorgte, und vgl. zudem den Aufsatzband 'Frankfurter Schule und Kunstgeschichte', 1992.

vorbildhaften germanistischen Studie von E. Brüggem über die Kleidung und Mode in der höfischen Epik oder der Untersuchung zur Zeichensprache der Kleidung von G. Raudszus vermittelt⁴⁷. In diesem Zusammenhang sind ebenso die sich mit den 80er Jahren vermehrenden Forschungsarbeiten hervorzuheben, die den Körper zum Thema machen und seinen Sozialbezug, seine Sprache und Symbolik unter verschiedenen, ob kulturphilosophisch, historisch oder auch kunsthistorisch geprägten Gesichtspunkten zu analysieren versuchen⁴⁸.

Doch haben diese Anregungen und Erkenntnisse nicht die entsprechende Umsetzung gefunden. Während sich die Forschung im angelsächsischen Sprachraum in einem gewissen, wenn auch sehr kleinen, wissenschaftlichen Teilbereich der Untersuchung von Körper- und Kleiderbildern widmet⁴⁹ und

⁴⁷ S. E. Brüggem, *Kleidung und Mode*, 1989, und G. Raudszus, *Die Zeichensprache der Kleidung*, 1985.

⁴⁸ So geschieht es beispielsweise in dem Sammelband, 'Gepeinigt, begehrt, vergessen', 1992, der Beiträge ganz unterschiedlicher Disziplinen vereint, die sich in kritischer Weise mit der "Konjunktur" des Körpers als "Gegenstand anthropologischen Nachdenkens" auseinandersetzen, s. S. 5. Sie äußert sich in einer Flut von mehr oder weniger erkenntnisreichen Publikationen, die von eher verallgemeinernden Darstellungen körperlicher Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen wie in der Publikation, *Die Beredsamkeit des Leibes*, 1992 bis zu Veröffentlichungen wie den von D. Kamper und L. Wulf herausgegebenen Sammel- und Tagungsbänden, z.B. 'Die Wiederkehr des Körpers', 1982, oder Beiträgen wie die Studie von H. P. Duerr, *Nacktheit und Scham*, 1988, reichen. Erwähnenswert sind auf diesem Gebiet vor allem die englischsprachigen Forschungsarbeiten der 80er wie auch der 90er Jahre, so etwa die dreibändige Veröffentlichung 'Fragments for a history of the Human Body', 1989, oder die Untersuchung von C. W. Bynum, *Fragmentation and Redemption*, 1992. "Der Körper ist ein weites Feld geworden - ein Schlachtfeld?", fragt G. Mattenklott schon in seinem 1988 publizierten Aufsatz 'Körperpolitik', s. S. 231, dessen Auseinandersetzung mit dem Körperkult im weiteren Verlauf der Forschungsarbeit noch zu betrachten sein wird.

⁴⁹ Dies reicht von grundlegenden Auseinandersetzungen mit der in künstlerischen Werken wiedergegebenen Gewandung wie in der Studie der amerikanischen Kunsthistorikerin A. Hollander, *Seeing through clothes*, (1975), 1993, bis zu kostümgeschichtlichen Untersuchungen bestimmter Epochen, so etwa bei St. M. Newton, *Fashion in the Age of the Black Prince*, 1980 oder auch ganz auf die bildliche Darstellung konzentrierte Betrachtungen wie die Publikationen von M. Scott, *Late Gothic Europe*, 1980, oder von J. Herald, *Renaissance Dress*, 1981. Wobei sich die Qualität dieser und ähnlicher Abhandlungen nicht anders als in Bezug auf die deutschsprachigen Veröffentlichungen insgesamt unterschiedlich bewerten läßt, das Interesse an der Kostümgeschichte generell jedoch

Veröffentlichungen wie beispielsweise die 1993 von der Kunsthistorikerin R. Mellinkoff publizierte weitgefaßte Studie zu den optischen Stigmatisierungsstrategien der mittelalterlichen "Outcasts" hervorbringt⁵⁰, bleiben derartige Fragestellungen in der deutschsprachigen Kunstgeschichte noch in der jüngsten Entwicklung und der Hinwendung zu einem kontextbezogenen Verständnis des Faches als Wissenschaft vom Bild⁵¹ weitgehend ausgespart. Nach wie vor stellt die Einbeziehung der kostümlichen Figurenausstattung in die kunstwissenschaftliche Bilddeutung eine Seltenheit dar⁵².

Wobei vor allem einzuklagen ist, daß das Fach nicht berücksichtigt, was es selbst geleistet und mitgetragen hat, und es nicht vermag, die verschiedenen

ausgeprägter ist. Dies gilt ebenso für die mentalitäts- und alltagsgeschichtlich orientierte französische Mittelalterforschung, auf die oben bereits verwiesen wurde (s. Anm. 44), aus der Arbeiten wie z.B. die Studie von F. Piponnier, *Le costume paysan*, 1984, hervorgegangen sind.

⁵⁰ Wenngleich die Kommentare, welche die imposante Bildzusammenstellung begleiten, häufig im Allgemeinen verbleiben und weitaus weniger differenziert ausfallen, als sie die Autorin im Rahmen ihrer älteren Einzelstudien, wie etwa dem Aufsatz 'Judas's red hair and the Jews', 1983, leistet, s. hierzu auch die Rezension von S. Tammen von 1996, S. 95-100.

⁵¹ S. H. Knobloch, *Subjektivität und Kunstgeschichte*, 1996, hier vor allem S. 260ff.

⁵² Ganz abgesehen davon, daß größere Einzel-untersuchungen bildkünstlerischer Kleiderschöpfungen der älteren Kunstgeschichte fehlen und als einige der wenigen kunstwissenschaftlichen Forschungsarbeiten überwiegend Publikationen aus den späten 80er Jahren anzuführen sind, wie z.B. die Studie von M. Meyer, *Das Kostüm auf niederländischen Bildern*, 1986, oder auch die Dissertation von E. Moser, *Die Entwicklung des österreichischen Kostüms*, 1988. Vielmehr sind es in den 90ern überwiegend andere Disziplinen, die auf dem Wege ihrer Eroberung der mittelalterlichen Bildwelten u.a. auch die stofflichen Erscheinungsformen in Augenschein nehmen, so etwa einige der Autoren der Festgabe für K. Schreiner, *Mundus in imagine*, 1996, wobei die hier in der Einleitung von G. Signori, *Wörter, Sachen und Bilder*, 1996, S. 11-33, geforderte Sorgfalt der Quellenbehandlung, s. vor allem S. 18ff., auch von der Verfasserin in ihrem Beitrag, *Bildung, Schmuck, oder Meditation?*, 1996, S. 125-157, insofern nicht immer überzeugend geleistet werden kann, als vielfach keine deutliche Unterscheidung zwischen der historischen und der bildlichen Realität vorgenommen wird.

Erfahrungen und Erkenntnisse zusammenzubringen und miteinander in Beziehung zu setzen⁵³.

In der interdisziplinären Arbeit allerdings ist dies erfolgreich gelungen. An erster Stelle sind hier die Aktivitäten des von H. Kühnel gegründeten Kremser Instituts für Realienkunde zu nennen, das sich schon in den 70er Jahren mit der Kleidungsterminologie und -typologie des Mittelalters auseinandergesetzt und zudem ein Bildwörterbuch speziell zur mittelalterlichen Kleidung und Rüstung erarbeitet hat⁵⁴. In zahlreichen Veranstaltungen und Veröffentlichungen, ob in Beiträgen zu verschiedenen Bereichen der mittelalterlichen Sachkultur, der bäuerlichen wie der adeligen Welt, oder etwa im Rahmen einer 1993 veranstalteten interdisziplinären Tagung zur 'Visualisierung städtischer Ordnung', wird nicht nur die Kleidung, sondern auch die grundlegende Problematik der historischen Kleiderforschung zur Debatte gestellt⁵⁵.

⁵³ Das bedeutet also z.B. in ikonographischen Ab-handlungen, die sich mit der stofflichen Ausstattung eines Bildszenariums befassen, die Symbolik der Gewandbehandlung zu beachten, ebenso wie etwa in der Auseinandersetzung mit Aktdarstellungen Erkenntnisse über Körpererfahrungen und -wahrnehmungen miteinzubringen, wie das z.B. in dem Aufsatz von B. Hinz, Nackt/ Akt, 1993, geschieht, oder auch in die Untersuchung von Porträts Studien zur Kleierrepräsentation der ständischen Gesellschaft miteinzubeziehen.

⁵⁴ Das Kremser Institut wurde 1969 von H. Kühnel gegründet, der neben kulturgeschichtlichen Publikationen wie z.B. dem Band 'Alltag im Spätmittelalter', 1984, auch die 'Veröffentlichungen des Institutes für mittelalterliche Realienkunde' und nicht zuletzt das 'Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung', 1992, herausgegeben hat, welches der hier vorliegenden Forschungsarbeit als Orientierung dient. Zumal bislang keine verbindliche Terminologie des Kostüms entwickelt werden konnte. Dieser Problematik widmen sich auch die Aufsätze der zum Internationalen Round-Table-Gespräch von 1986 erschienenen Veröffentlichung, 'Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung', 1988, die gerade für die kunsthistorische Bildbetrachtung wesentliche Ansätze liefert. Von dem Ertrag derartiger interdisziplinärer Unternehmungen kann diesbezüglich auch die Festschrift für H. Kühnel, 'Symbole des Alltags', 1992 zeugen.

⁵⁵ Von den vielfältigen Veröffentlichungen des Institutes für Realienkunde, deren Beiträge im Rahmen der Kostümanalyse im Kap. DIE KLEIDER DER PASSION verschiedentlich herangezogen werden, seien hier nur einige genannt, so etwa der Sammelband 'Adelige Sachkultur des Spätmittelalters', 1982, oder 'Bäuerliche Sachkultur des Spätmittelalters', 1984, sowie der Tagungsband 'Visualisierung städtischer Ordnung', 1993.

So wendet sich eine der jüngsten Publikationen des Institutes einer Frage zu, die zu behandeln lange versäumt und in der Methodendiskussion erst in den letzten Jahren aufmerksamer betrachtet wurde, der Frage nach der "Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit". Die hier geäußerte Kritik an einer Verwendung der bildlichen Quelle als Authentizität verheißendes Illustrationsmaterial ist insbesondere in Hinsicht auf die kunstwissenschaftliche Behandlung mittelalterlicher Kleiderdarstellungen von Bedeutung⁵⁶. Denn in der Weise, wie sich die traditionelle Kostümkunde in der Darstellung ihrer Geschichte kunsthistorischer Zeugnisse bedient, verfährt die Kunstgeschichte in der kostümkundlichen Betrachtung mit den entsprechenden Bildmaterialien im allgemeinen gleichermaßen unreflektiert, gerade so, als ob jene nicht mehr als eigene Quellen erkennbar wären, die fachübliche Quellenkritik hier demnach versagt.

Und so findet sich gegenwärtig noch vielfach ein Umgang mit den Bildern des Mittelalters, in dem die dargestellte Bekleidung ganz im Sinne der Kern'schen Modeapostel als Zeittracht und das Kleiderbild dementsprechend als Dokumentation der historischen Moderealität gleichsam als getreues Abbild der wirklichen Welt angesehen wird⁵⁷.

⁵⁶ S. die Veröffentlichung 'Pictura quasi fictura', 1996, hier insbesondere den Aufsatz von G. Jaritz, "Et est ymago ficta non veritas", 1996, S. 9-13, und vom gleichen Autor vor allem auch den kostümgeschichtlich wichtigen Beitrag zum 8. Österreichischen Kunsthistorikertag 'Schnabelschuh und Hörnerhaube', 1994/95, S. 8-12.

⁵⁷ So wird, um nur ein prägnantes Beispiel zu geben, die Braut des Arnolfini-Bildes Jan van Eycks von C. Harbison, *Eine Welt im Umbruch*, 1995, ungeachtet jeglicher kleider- und kleidungsgeschichtlicher Überlegungen wie folgt beschrieben: "Das Paar soll Kinder zeugen, und deshalb wird die Frau ... wiedergegeben, als sei sie bereits schwanger", s. S. 127,- eine Deutung des Dargestellten der ein weiteres Zitat als Entgegnung dienen soll, in dem M. Scott die Zielsetzung ihrer kostümgeschichtlichen Untersuchung, *Late Gothic Europe*, 1980, formuliert: "If this book stops groups of Ladies who are being ushered around the National Gallery in London from being told that Giovanna Arnolfini is pregnant, then it will have achieved something.", s. S. 14.

Damit aber ist der mittelalterlichen Bildschöpfung abgesprochen, was die mit verschiedenen Realitätsebenen spielenden Darbietungen des Mode-Paradieses à la Kern voraussetzen: Ein Verständnis der Kleiderpräsentation als permanent präsenten Informationsmedium, als Träger von Botschaften, die ebenso über Geschichtsmodelle und Gesellschaftsordnungen wie über moralische oder religiöse Wertvorstellungen, ebenso über Rollenmuster und Geschlechterdifferenzen wie Schönheitsideale oder Körperauffassungen auszusagen vermögen⁵⁸.

Daß man sich der kommunikativen Qualitäten der Rollenbekleidung in den Bildmedien des Mittelalters sehr wohl zu bedienen wußte, können auf besonders eindrucksvolle Weise jene Quellen bezeugen, die über die spektakulären Großrauminszenierungen der spätmittelalterlichen Bühnenkunst informieren und in Beschreibungen von Regieanweisungen wie Aufzeichnungen von Zeitzeugen die Wirkungskraft der optischen Versinnlichungsmittel begreifbar machen, die Bedeutung des Kostüms erkennen lassen, das nicht nur Zeit und Raum des Geschehens zu bezeichnen, sondern darüberhinaus vor allem Wesen und Gesinnung der Handelnden auszuweisen hatte⁵⁹.

In diesem Bewußtsein der **KLEIDERBILDER**, welche die **BILDER DER PASSION**, die großangelegten Simultandarstellungen des Kalvarienberggeschehens im ausgehenden 15. Jh. wiedergeben, möchte die vorliegende Forschungsarbeit am Beispiel der Hamburger Kreuzigungstafel aus St. Katharinen die **KLEIDER DER PASSION** in ihrer polyvalenten Zeichenfunktion analysieren und im Sinne der im spätmittelalterlichen **DRAMA DER PASSION** inszenierten Kostümierung als "bildnerisches Instrumentarium des Ausdrucks"⁶⁰ interpretieren, das über die in ihnen eingetragenen

⁵⁸ Eine anregende Einführung in die Diskussion um die gesellschaftliche Funktion der Kleidung liefert die sich mit dem Phänomen der Bekleidung in der Architektur auseinandersetze Publikation von K. Harather, Haus-Kleider, 1995, S. 73-82, hier vor allem S. 77.

⁵⁹ Dies versucht das Kap. DAS DRAMA DER PASSION aufzuzeigen.

⁶⁰ So beschreibt H. Lerche-Renn, Kleid und Menschenbild, 1995, S. 12, im Rahmen ihrer Überlegungen zu 'Gestalt und ästhetischem Ausdruck' die dem Menschen durch die "Kleiderhülle" gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten.

MENSCHENBILDER Aufschluß zu geben verspricht⁶¹.

⁶¹ Wobei zu betonen ist, daß es sich bei diesem Vorhaben um einen Versuch handelt, neue Wege in der kunstwissenschaftlichen Bildbetrachtung zu gehen, der keine lückenlose Darstellung und erschöpfende Behandlung aller Phänomene zu leisten vermag; eine Gratwanderung auf unwegsamen schmalen Pfaden, auf denen die Gefahr, die Orientierung zu verlieren und eine falsche und d.h. nicht zuletzt auch von der Verfasserin bei ihren Vorgängern kritisierte Richtung einzuschlagen, nicht ausgeschlossen werden kann.

II.DIE BILDER DER PASSION

1) Der volkreiche Kalvarienberg

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Forschungsarbeit bilden Kreuzigungsdarstellungen der spätmittelalterlichen Altarmalerei des deutschsprachigen Raumes, die in ihrer großangelegten Komposition und belebten Schilderung des Golgathageschehens als 'volkreicher Kalvarienberg' bezeichnet werden⁶².

Um die Auswahl des Untersuchungsgegenstandes wie auch die dabei vorgenommene Konzentration auf die Hamburger Kreuzigungstafel aus St. Katharinen (Tafel I) zu begründen und zudem die in der wissenschaftlichen Betrachtung insgesamt wenig differenzierte Definition und Bestimmung der betreffenden Darstellungen⁶³ in Bezug auf das Forschungsvorhaben zu konkretisieren, scheint es sinnvoll, diesen Typus des mittelalterlichen Kreuzigungsbildes in der Entwicklung und Ausprägung seiner

⁶² Wobei diese wie ähnliche Bezeichnungen, also z.B. die Begriffe 'großer Kalvarienberg' (s. bei U. Binder-Hagelstange, *Der mehrfigurige Kalvarienberg*, 1937, S. 29) oder 'szenisches Kreuzigungsbild' (vgl. G. Schiller, *Ikongraphie*, Bd. 2, 1968, S. 164) für vielfigurige Kreuzigungsdarstellungen ganz unterschiedlicher Art Verwendung finden und für Kompositionen, die wie in der nachfolgenden Betrachtung zu zeigen sein wird, in vielerlei Hinsicht, ob in Bezug auf Raumbehandlung, Figurenauswahl oder -choreographie, im ausgehenden Mittelalter deutlich variieren.

⁶³ Die Entwicklung des spätmittelalterlichen Kreuzigungsbildes wird in der Forschungsliteratur in verschiedener Form behandelt. Zum einen in Untersuchungen zur Passionsikonographie, die von Gesamtdarstellungen wie dem Werk von G. Schiller, *Ikongraphie*, 2. Bd., 1968, bis zu Veröffentlichungen wie der Studie von J. Marrow, *Passion Iconography*, 1979, oder der von F. Büttner, *Imitatio pietatis*, 1983, reichen. Zum anderen in stilgeschichtlich orientierten Einzelabhandlungen in der Art der bereits genannten Dissertation von G. Binder-Hagelstange, *Der mehrfigurige Kalvarienberg*, 1937 oder etwa Betrachtungen bestimmter Motive in der Malerei des ausgehenden Mittelalters wie in der Arbeit von P. Strieder, *Das Volk*, 1939. Dennoch sind weder im Rahmen derartiger Publikationen weiterführende Analysen gegeben, noch über die nach wie vor grundlegende Studie von E. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg*, 1958, hinaus wissenschaftliche Arbeiten anzuführen, die sich der Erforschung dieses Bildtypus widmen.

Erscheinungsformen einer näheren Untersuchung zu unterziehen⁶⁴.

Der einschlägigen Literatur zufolge, handelt es sich bei jener Sonderform der Golgathadarstellung, die sich für die Passionsikonographie des 15. und beginnenden 16. Jh. vor allem des deutschsprachigen Kunstraums als prägend erweist, zunächst ganz allgemein um die dramatischen Ereignisschilderungen, die den in den biblischen Berichten wie außerbiblischen Schriften im Zusammenhang mit dem Kreuzestod Christi geschilderten Ereignissen in breiter erzählerischer Form Ausdruck verleihen und sie personenreich in Szene setzen⁶⁵.

Das Grundschema der insgesamt stark variierenden Personenbesetzung bildet dabei eine Figurenformation, welche neben den Trauernden, die unter dem Kreuz Christi und der mit ihm gerichteten Schächer⁶⁶ versammelt sind, Johannes und den Marien⁶⁷ auch den blinden Lanzenträger Longinus samt Gehilfen und den Guten Hauptmann mit Gefolge präsentiert und nicht selten zudem die Ältesten der Juden integriert⁶⁸. Ergänzt oft noch durch Stephaton,

⁶⁴ Wobei sich die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit nicht darauf richtet, die beklagte Forschungslücke zu schließen, sondern sich vor allem darauf konzentriert, über eine genaue Betrachtung der Kalvarienbergdarstellungen der nordwestdeutschen Tafelmalerei des späten 15. Jh. ein differenziertes Bild von den verschiedenen Kompositionsformen der malerischen Inszenierungen des spätmittelalterlichen Kreuzigungsdramas zu gewinnen, in dessen choreographischer Darbietung sich ein Wandlungsprozeß vollzieht, der weniger in Bezug auf Fragen zur stilistischen Entwicklung als vielmehr in Hinblick auf die Veränderung der Zuschauerwahrnehmung interessieren soll.

⁶⁵ Neben den Schilderungen der Evangelien (Mt 27, 33-56; Mk 15, 22-41; Lk 23, 33-49; Joh 19, 17-37) werden in verschiedenen apokryphen Schriften, so etwa dem Nikodemus- oder dem Petrus-evangelium Berichte über die Kreuzigung Christi gegeben; zu den biblischen und außerbiblischen Quellen s. LCI, 2. Bd., 1994, Sp. 606-607, und vgl. im Marienlexikon, 3. Bd., 1989, S. 664ff.

⁶⁶ Mt 27, 38; Mk 15, 27; Lk 23, 33 ; Joh 19, 18,- vgl. auch LCI, 4. Bd., 1994, Sp. 56-58.

⁶⁷ Mt 27, 55-56; Mk 15, 40; Lk 23, 49; Joh 19, 25.

⁶⁸ Der Hauptmann, der in dem am Kreuz Gestorbenen den Gottes Sohn erkennt, wird ausdrücklich von Mt 27, 54, der ihn ähnlich wie Mk 15, 39 die Worte, "Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen" sprechen läßt, und von Lk 23, 47 erwähnt. Der Krieger, der Jesus mit seiner Lanze die Seite öffnet, wird dagegen allein bei Joh 19,34 beschrieben. Seine Heilung und Bekehrung sind in der Legendensammlung des Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, 1993, S. 235f. geschildert, der Name Longinus ist im Nikodemusevangelium genannt, s. LCI, 7.

den Kriegsknecht mit dem Essigschwamm, und den Kreis der würfelnden Soldaten, begleitet von einer wechselnd großen Volkesschar⁶⁹.

Versucht man diesen Bildtypus in seiner künstlerischen Ausformung und vor allem deren Behandlung in der nach wie vor nicht sehr umfangreichen Forschungsliteratur zu verfolgen, so mag zunächst der Eindruck einer einlinig fortschreitenden Entwicklung im Sinne einer zunehmenden Belebung der Bildkomposition entstehen. Die Entwicklung von der vielfigurigen zu der volkreichen Darstellung also, die beginnend mit den streng symmetrischen Abbildungen der auf die Assistenzfiguren Maria und Johannes beschränkten Gestaltung eines Meister Bertram (Abb. 2) über eine zunehmende Erweiterung des Bild- und damit Figurenprogrammes zu jenen Kompositionen des endenden Mittelalters führt, die wie etwa der Hamburger Passionsaltar aus St. Petri (Tafel 33) den Betrachter mit einem Massenaufgebot agierender Personen konfrontieren.

Bei einer näheren Betrachtung muß jedoch deutlich werden, daß allein in den hier vorzugsweise zu untersuchenden Epochen des ausgehenden 14. und vor allem des 15. Jh., entsprechend des jeweils vorauszusetzenden Funktionszusammenhanges, stets die verschiedensten Formen des Kreuzigungsbildes nebeneinander existieren.

So bietet die Malerei des 14. Jh. neben den auf das assistierende Heiligenpaar konzentrierten Veranschaulichungen des Kreuzestodes, beispielsweise des Meister Theoderichs von 1360⁷⁰, ebenso auch überaus

Bd., 1994, Sp. 410-411.

⁶⁹ Den Schergen mit dem Essigschwamm beschreiben Mt 27, 48; Mk 15, 36; und Joh 19, 29. Die um den Rock Christi losenden Soldaten werden in den Berichten aller Evangelien geschildert, bei Mt 27, 35; Mk 15, 24; Lk 23, 34; sowie Joh 19, 23-25.

⁷⁰ Ähnlich wie die Bertram'sche Kreuzigungstafel (s. Abb. 2) zeigt auch die Darstellung Theoderichs den Gekreuzigten allein in der Begleitung der Muttergottes und des Jüngers Johannes, s. in Kat. 'Meister Bertram', 1965, S. 76, Abb. 58.

figurenreiche Darstellungen, wie es z.B. der eng besiedelte Kalvarienberg der ebenfalls um 1360 geschaffenen Tafel der Erfurter Predigerkirche demonstriert (Abb. 3). Nicht anders als im späten 15. und beginnenden 16. Jh. umgekehrt dann neben volkreichen Golgathabildern in der Art des Aachener Altars (Tafel 37) zugleich zahlreiche Kreuzigungstafeln, von Gemälden des Bartholomäusmeisters bis hin zu Werken Dürers oder Grünewalds zu finden sind, deren Gestaltung sich durch eine deutlich reduzierte Personenzahl ausweist (Abb. 4, 5).

Ganz abgesehen davon, daß die Entwicklung des mehrfigurigen Kreuzigungsbildes ja keineswegs erst in der Malerei des 14. Jh. einsetzt, sondern Kompositionen mit einer entsprechenden Personenbesetzung bereits in der Buchmalerei des Frühmittelalters, in der Miniatur des Rabulacodex z.B. (Abb. 6), in Erscheinung treten, läßt sich eine einlinige Entwicklung allein insofern nicht überzeugend nachvollziehen, als auch jede einzelne Gattung bildkünstlerischer Darstellung eine jeweils eigene Formensprache ausprägt,- zu jeder Zeit also jede Form der Verbildlichung möglich ist.

Im Sinne einer inhaltlichen Schwerpunktverlagerung allerdings zeichnet sich in der Betrachtung der mittelalterlichen Bilder des Sterbens Christi durchaus ein Entwicklungsprozeß ab. Gemeint ist die vom Hoch- zum Spätmittelalter zu verfolgende Konzentration auf die Versinnlichung und Vergegenwärtigung der Passion des Erlösers, eine Steigerung und Betonung der Leidensqual der Passionsereignisse, die sich zunächst besonders drastisch in der plastischen Kunst entäußert.

Hier vollzieht sich eine deutliche Hinwendung von dem siegreichen Weltenherrscher, der das Kreuz als Siegeszeichen trägt⁷¹, zu dem leidenden

⁷¹ So ist es nicht nur in den malerischen oder plastischen Veranschaulichungen der Kreuzigung, so etwa in einer römischen Wandmalerei des 8. Jh. oder dem Kruzifix vom Buchdeckel des Lindauer Evangeliars aus den 80er Jahren des 9. Jh. wiedergegeben (s. bei G. Schiller, *Ikonographie*, 2. Bd., 1968, S. 411, Abb. 328 und S. 459, Abb. 367), sondern vor allem auch in den frühen Bildern der Kreuztragung, u.a. z.B. der Miniatur des zwischen 1039-1043 geschaffenen Perikopenbuches Heinrichs III. zu sehen (vgl. G. Schiller, *Ikonographie*, 2. Bd., 1968, S. 402, Abb. 240).

und sterbenden, dem Mensch gewordenen Gottessohn. Während die romanischen Bildnisse also den vitalen Triumphator wiedergeben, der wie in der Initialmalerei eines Pariser Sakramentars des 9. Jh. (Abb.7) aufrecht und mit weit geöffneten Augen seinen Sieg, die Überwindung des Todes, glaubhaft macht⁷², stellen die entsprechenden Werke der Frühgotik und Gotik nun das menschliche Sterben Jesu, den Christus patiens, der in Todesqual verkrampft, mit schmerz erfüllt gesenktem Haupt am Kreuze hängt, in den Mittelpunkt der Betrachtung und weicht die Königskrone nun dem Dornenkranz⁷³. Und ebenso

⁷² Wobei sich eine derartige Entwicklungslinie nur aus der Perspektive einer generalisierenden Überblicksbetrachtung andeuten läßt. Zumal hier eine klare zeitliche Grenzziehung nicht vorgenommen werden kann und der Typus des triumphierenden Christus nicht nur in Skulpturenwerken, sondern auch in Kompositionen wie etwa der Wandmalerei von S. Angelo in Formis aus dem späten 11. und beginnenden 12. Jh. vielfach noch vertreten ist (s. G. Schiller, Ikonographie, 2. Bd., 1968, S. 449, Abb. 348). Zu den Kreuzigungsdarstellungen des Früh- und Hochmittelalters s. bei E. Roth, Der volkreiche Kalvarienberg, 1958, S. 11-20, und vgl. darüber hinaus die Untersuchung von C. Beutler, Der Gott am Kreuze, 1986. Speziell zur karolingischen Kleinplastik s. die Forschungsarbeit von S. H. Ferber, Crucifixion iconography, 1963.

⁷³ Und auch an dieser Stelle ist darauf zu verweisen, daß allein insofern keine kategorische Grenzziehung geleistet werden kann, als der Gekreuzigte bereits in verschiedenen Bildschöpfungen des 9. Jh., ob in der Miniatur des Chludoff-Psalters oder der Darstellung eines lothringischen Bergkristallschnitts, - wenn auch ohne Dornenkrone präsentiert - doch deutliche Leidenszüge aufweist und als Sterbender wiedergegeben wird (s. bei G. Schiller, Ikonographie, 2. Bd., 1968, S. 444, Abb. 335 und S. 454, Abb. 360). Vgl. dazu bei E. Roth, Der volkreiche Kalvarienberg, 1958, S. 21-43, speziell zur Dornenkrone, S. 23-26. S. zudem die Studie von K. A. Wirth, Die Entstehung des Drei-Nagel-Kruzifixus, 1953, und u.a. auch die ikonographische Untersuchung des Gerokreuzes von R. Hausscherr, Der tote Christus, 1963. Zur weiteren Entwicklung vgl. u.a. den Aufsatz von F. P. Pickering, Das gotische Christusbild, 1953, S. 16-37, sowie die Betrachtung der Kölner gotischen Malerei von F. G. Zehnder, Salve sancta facies, 1986, und zu den malerischen wie plastischen Kreuzigungsbildern um 1400 die umfangreiche Forschungsarbeit von G. Oldemeyer, Die Darstellung des gekreuzigten Christus, 1965. Zu dem Verhältnis von literarischer und künstlerischer Passionsbetrachtung s. auch die Dissertation von H. Byrda, Die "Meditationes vitae Christi", 1926, und als eine der jüngeren Publikationen den Aufsatzband Die Passion Christi in Literatur und Kunst, 1993. Vgl. darüberhinaus die sich mit der Rolle des mittelalterlichen Zuschauers auseinandersetzen Veröfentlichung von H. Belting, Das Bild und sein Publikum, 1981.

wie sich dem Christusbild von überzeitlicher Präsenz die real-menschliche Vergegenwärtigung des sterbenden Gekreuzigten gegenüberstellt, treten neben die Veranschaulichungen von Golgatha, die den Tod des Erlösers in Form eines ort- wie zeitlosen Schaubildes präsentieren, vermehrt auch jene szenischen Gestaltungen, welche die Kreuzigung als dramatisches Geschehen in dem Handlungsrahmen eines biblisch-historischen Ereignisbildes visualisieren⁷⁴.

Dies bezeugen nicht nur die Werke der italienischen Wandmalerei des 14. Jh., von der relativ schlicht-strengen Komposition Giottos im Zyklus der Arenakapelle bis zu den wahrhaft volkreichen Schöpfungen Barna da Sienas in San Gimignano oder des Andrea da Firenze in Florenz (Abb. 8)⁷⁵, sondern vermitteln vor allem die Zeugnisse der Tafelmalerei.- Dies gilt für die italienischen Tafelbilder, beispielsweise für Duccios zwischen 1308-11 entstandenes Gemälde (Abb. 9) oder die spätere, um die Jahrhundertmitte

⁷⁴ Zu dieser Entwicklung s. zunächst die Publikation von H. Belting, *Bild und Kult*, 1993, wie auch den Beitrag von O. Pächt, *Zur deutschen Bildauffassung*, 1952. Vgl. weiterhin den Aufsatzband 'The Altarpiece in the Renaissance', 1990, und zudem die Veröffentlichung von W. Grundmann, *Die Sprache des Altars*, 1966, sowie von W. Pilz, *Das Triptychon*, 1970. S. darüberhinaus vor allem die Studie von S. Ringbom, *Icon to Narrative*, 1984, und vgl. zur Bilderzählung seit Giotto auch die Publikation von W. Kemp, *Die Räume der Maler*, 1996, wie die Untersuchung über die erzählerischen Tendenzen in der spätmittelalterlichen deutschen Tafelmalerei von N. Shigeki, *Die Landschaftsdarstellung*, 1982.

⁷⁵ Wobei Andrea da Firenzes Darstellung eine dichter besiedelte Szenerie als Barna da Sienas Kreuzigungsdarbietung zeigt, der die Akteure in einer räumlich großzügigeren Gruppierung ansiedelt, s. bei G. Schiller, *Ikongraphie*, 2. Bd., 1968, S. 524, Abb. 509.

gefertigte Kreuzigung Lippo Memmis⁷⁶, vor allem aber die Malerei nördlich der Alpen und hier besonders die Tafelmalerei des deutschsprachigen Raumes, auf die sich die Aufmerksamkeit im Folgenden wesentlich richten soll⁷⁷.

Doch auch in diesem Rahmen bietet sich in der Betrachtung der vielfigurigen Kreuzigungsdarstellungen des entsprechenden Zeitraums keineswegs ein einheitliches Bild, variieren diese den Bildaufbau und vor allem die Figurenformation betreffend erheblich, wovon allein der Vergleich der symmetrisch angelegten Komposition des Hohenfurter Meisters mit der demgegenüber unübersichtlich-gedrängt erscheinenden Gestaltung des Böhmisches Meisters von 1360 zeugt (Abb. 10, 11). Dabei lassen sich ausgehend von den hier gegenübergestellten Gestaltungsformen insgesamt zwei grundlegende Kompositionstypen unterscheiden.

Zum einen Kompositionen, die anlehnend an die streng spiegelbildlich konzipierten Darstellungen der frühen Buch- und Wandmalerei eine Aufteilung des gesamten Figurenensembles in zwei sich gegenüberstehende, zur rechten und zur linken Seite des Kreuzes blockartig angeordnete Figurenformationen auszeichnet, wie bereits die Tafel Duccios oder die des Meisters von Hohenfurt (Abb. 8, 9) zeigte. Zum anderen Gestaltungen, deren Figurenanordnung eine relativ gleichmäßige, ob in dichter Reihung oder eher kreisförmig angelegte Verteilung der Figuren vorstellt. Ganz so, wie z.B. in Jacopo Ciones Kreuzigung von 1368 (Abb. 12) oder auch dem um 1400 geschaffenen sog. Kleinen Kalvarienberg des Meisters der Hl. Veronika zu sehen (Tafel 1).

Diese Typeneinteilung läßt sich gleichermaßen auf die Charakterisierung der Kompositionsformen der ebenso vielzähligen wie vielgestaltigen

⁷⁶ S. LCI, 2. Bd., 1994, Tafel III, Abb. 12, während G. Schiller, Ikonographie, 2. Bd., 1968, S. 527, Abb. 512, Simone Martini zuschreibt.- Zur Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung in der italienischen Malerei des Trecento, s. bei E. Roth, Der volkreiche Kalvarienberg, 1958, S. 44-57.

⁷⁷ Über den Entwicklungsprozeß des Golgathabildes in der deutschen Tafelmalerei der 'Hochgotik', vgl. bei E. Roth, Der volkreiche Kalvarienberg, 1958, S. 57-74.

Kalvarienbergbilder der deutschen Tafelmalerei des 15. und beginnenden 16. Jh. übertragen⁷⁸. Denn auch hier finden sich einerseits Darstellungen, deren Gestaltung von frühen Werken in der Art der sog. Goldenen Tafel (Tafel 7) bis zu Gemälden wie der Kreuzigung des Hausbuchmeisters aus dem späten

⁷⁸ Zu den malerischen Kalvarienbergdarstellungen des 15. Jh. im deutschsprachigen Raum s. bei E. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg*, 1958, S. 75-117. Wobei sich die nachfolgende Betrachtung im wesentlichen auf die Zeugnisse der nordwestdeutschen Malerei vor allem der zweiten Hälfte des 15. Jh. richten wird. Zu den Künstlern und ihren Werken, die im Rahmen der Analyse der *KLEIDER DER PASSION* eine besondere Rolle spielen, sei hier vorab eine Auswahl der wichtigsten Literatur angeführt. Zu den in Westfalen tätigen Künstlern des 15. Jh. s. neben dem Katalog des Westfälischen Landesmuseum Münster von P. Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder*, 1986, den Ausstellungskatalog *'Westfälische Maler der Spätgotik'*, 1952, sowie auch den Kat. *'Imagination des Unsichtbaren'*, 1993. Speziell zu dem um die Jahrhundertmitte mit einigen großen Flügelaltären hervortretenden sog. Meister von Schöppingen, s. T. Rensing, *Der Meister von Schöppingen*, 1948, und zum ebenfalls in Westfalen nachweisbaren Meister von Liesborn, vgl. W. Koenig, *Studien zum Meister von Liesborn*, 1974. Besonders hervorzuheben sind weiterhin einige der Zeitgenossen Bornemanns, so vor allem der am Niederrhein tätige Maler mehrerer volkreicher Kalvarienbergtafeln Derick Baegert, s. u.a. den Kat. *'Der Maler Derick Baegert'*, 1937, und vor allem die umfassende Untersuchung von E. Baxheinrich-Hartmann, *Der Hochaltar des Derick Baegert*, 1984. Zu den Meistern der Kölner Malerei des späten 15. Jh. vgl. neben dem Kat. von F. G. Zehnder, *Altkölner Malerei*, 1990, zum Werk des Sippenmeisters insbesondere die Forschungsarbeit von M. Kessler van der Heuvel, *Meister der heiligen Sippe*, 1987, sowie die Studie von L. A. Mason, *A late medieval workshop*, 1991. Zu dem Meister von St. Severin s. weiterhin E. Firmenich-Richartz, *Der Meister von St. Severin*, 1892, und vor allem H. Brockmann, *Die Spätzeit der Kölner Malerschule*, 1924, sowie H. Kisky, *Zwei Altarflügel des Meisters von St. Severin*, 1962. Über die niedersächsischen Künstler informiert weiterhin die Publikation von H. G. Gmelin, *Spätgotische Tafelmalerei*, 1974, speziell zu Hans Raphon, u.a. der Aufsatz von K. Hahn-Jänecke, *Ein wiederentdeckter Altar*, 1965. Vgl. zudem über die Künstler der Hansestädte, N. Zaske, *Mittelalterliche Plastik und Malerei*, 1984, und zu den norddeutschen Malern s. neben C. G. Heise, *Norddeutsche Malerei*, 1918, den Beitrag von M. Hasse, *Lübecker Maler*, 1964, sowie die Publikation von V. Plagemann, *Kunstgeschichte der Stadt Hamburg*, 1995, die im nachfolgenden Kapitel zu betrachten sein wird.

15. Jh. (Abb. 13) die zweigeteilte Anordnung der präsentierten Personenschar bestimmt, und sind andererseits aber Bildschöpfungen gegeben, die wiederum eine mehr oder weniger gleichmäßig verteilte Figurenbesetzung des Bildraumes kennzeichnet. Ob in Kreisform locker gruppiert, wie z.B. die 1415-20 geschaffene Tafel des Westfälischen Meisters in Köln (Tafel 6) aber auch des 1485 entstandenen Kalvarienbergs Hinrik van dem Kroghes demonstriert (Abb. 13), oder ob eher in einer reihenartigen Schichtung formiert, so wie es das Golgathabild des Lempertz-Altars aus den 20er Jahren (Tafel 9) oder die Kreuzigungstafel Hermen Rodes von 1494 (Tafel 29) vorführt.

Wobei die Dichte der Reihung, d.h. sowohl die Abstände zwischen den Akteuren einer Reihe als auch die Abstände zwischen den einzelnen Figurenreihen jeweils variiert. Neben Reihenformationen von jener räumlich großzügigen Abstufung, die z.B. die Komposition des Wareндorfer Altars von 1430 (Tafel 4) zeigt, treten desgleichen also Formierungsformen in Erscheinung, in denen die Figurenreihen in ein enges Neben- wie Hintereinander gedrängt, gleichsam zu einer Art dichtgefügt und flächendeckendem Menschenteppich verwoben sind. Diese Figurenbehandlung erweist sich für zahlreiche Kreuzigungstafeln besonders der Jahrhundertmitte wie z.B. den Haldener Altar des Meisters von Schöppingen (Tafel 17) aber auch verschiedene Kalvarienbergbilder des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh. als prägend, so u.a. für den von Hans Raphon 1506 geschaffenen Passionsaltar (Tafel 31).

Dabei tritt gerade in der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts in der nordwestdeutschen Malerei, insbesondere in der westfälischen Tafelmalerei, für die vor allem das Schaffen des genannten Schöppinger Meisters steht, eine originäre Variante der volkreichen Kalvarienbergdarstellung des Spätmittelalters hervor, bei der es in diesem Zusammenhang berechtigt scheint, von einer künstlerischen Innovation zu sprechen.

Gemeint sind jene Bildtafeln, die nicht allein die mit dem Kreuzestod Christi unmittelbar zusammenhängenden Vorgänge illustrieren, sondern auch die der Kreuzigung vorausgehenden oder nachfolgenden Ereignisse der Passions- und Heilsgeschichte, die zuvor z.B. bei dem Wareндorfer Altar (Tafel 4) auf den Seitenfeldern der mehrgeteilten Tafel zu sehen waren, in ihre Darstellung integrieren und als simultane Szenen einer einheitlichen Bildkomposition wiedergeben⁷⁹.

So wie es als eines der frühesten Beispiele dieses Kompositionstypus der zwischen 1420-30 entstandene Wasservass'sche Kalvarienberg vorführt (Tafel 10), dessen nun zudem in einer weiten Landschaftsszenerie gegebene Golgathaschilderung die Kreuzigung gerahmt von den Szenen der Kreuztragung und Kreuzanheftung veranschaulicht. Sind hier zwei der Kreuzigung unmittelbar vorangehende Stationen des Leidensweges Christi gezeigt, so präsentieren die großangelegten Simultanbilder z.B. des besagten Schöppinger Meisters, der Schöppinger wie der Soester Altar (Tafel 15, 16), eine Zusammenfügung mehrerer, ganz unterschiedlicher Szenen des Passions- bzw. des Heilsgeschehens. Diese werden zudem nun, entsprechend der ursprünglichen Anordnung in den Seitenfeldern, in einer chronologischen Reihenfolge, von links nach rechts zu lesen, vorgestellt. So beginnt die Verbildlichung beider Kompositionen mit der links außen gezeigten Kreuztragung und endet über die Kernszene, die Kreuzigung, fortschreitend mit der Darstellung der Höllenfahrt Christi, wobei der Soester Altar darüberhinaus auch Christi Verrat und Gefangennahme in die Szenenreihe eingliedert.

Und auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts prägt jenes Gestaltungsprinzip des Kalvarienbergbildes die Werke vor allem der westfälischen Meister: Den Amelsbürener Altar (Tafel 14) aus dem Werkstattkreis Johann Koerbeckes ebenso wie die in den 70er und 80er Jahren geschaffenen Kreuzigungstafeln

⁷⁹ S. hierzu vor allem die Forschungsarbeit von E. Kluckert, Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes, 1974.

des Meisters von Liesborn (Tafel 19, 20). Auch hier bildet die Kreuztragung die Einleitung und die Höllenfahrt den Endpunkt der Motivfolge, deren Programm allerdings insofern variiert, als der Liesborner Altar zudem die Darstellung der Hl. Veronika in die Simultanschilderung einfügt, während der Altar aus Sünninghausen statt der zumeist in der rechten oberen Bildhälfte gegebenen Grablegung die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena verbildlicht (Abb. 15).

Wie die Betrachtung zeigt, folgt die Gestaltung dabei jedoch nicht allein in der Zusammenstellung, d.h. der Auswahl und Abfolge der Szenen, sondern auch in Hinsicht auf die Behandlung der begleitenden Episoden in ihrem Verhältnis zueinander einem verbindlichen Schema, indem sie Haupt- und Nebenszenen in einer Form wie Positionierung betreffend gleichwertigen Sequenz aufeinanderfolgender Ereignisse eines einheitlichen Handlungsablaufes vorführt.

Bestimmt also den Eindruck des Simultantypus des hier beschriebenen Zeitraumes, für den die Schöpfungen der vorgestellten Werkgruppe als repräsentativ gelten mögen, die das Hauptmotiv in ein System gleichförmiger Szenen fügende Episodenreihung, so bietet der Blick auf jene späten, d.h. in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende entstandenen Simultandarstellungen, auf die sich die vorliegende Untersuchung wesentlich stützt, diesbezüglich ein anderes Bild.

Denn bleibt auch das Bildprogramm in Hinsicht auf die Szenenwahl- und folge des vorangehend skizzierten Kompositionsschemas weitgehend erhalten, stellt sich doch für die in Simultanform gestalteten Kalvarienbergbilder in der nordwestdeutschen Malerei des ausgehenden Mittelalters gerade die deutlich differenzierende Behandlung von Kernszene und Nebenmotiv als bezeichnend dar. An die Stelle des Nebeneinander, einer Gestaltung aneinandergefüger Darstellungsgruppen in der Art der Soester oder Lipporger Tafel (Tafel 20, 21), tritt hier nun ein Hintereinander: Eine horizontal gestaffelte Szenenanordnung,

wie sie als ein spätes Beispiel die dem zweiten Jahrzehnt entstammende Kreuzigungstafel des Jan Baegert zeigt (Tafel 39), deren Komposition die ergänzenden Szenen in den Hintergrund gedrängt, kleinformig in die das Hauptgeschehen hinterfangende Landschaftsszenerie gebettet präsentiert.

Wobei allerdings sowohl die Anzahl der ausgewählten Szenen als auch das Verhältnis von Haupt- und Nebenszene, wie das der Nebenszenen zueinander in Bezug auf den Maßstab und die Dichte der Staffellung der einzelnen Bildgruppen dieser Szenenanordnung differiert. So finden sich neben einer in gleichmäßig abgestufter Tiefenschichtung gegliederten Komposition eines Meisters von St. Severin (Tafel 36), dessen Veranschaulichung des Kreuzestodes eine ungewöhnlich große Zahl simultaner Szenen integriert⁸⁰, ebenso Werke, welche die Aufgliederung der Episoden in einer noch drastischeren Form der räumlichen Absonderung und abrupten Abtrennung der Nebenhandlung vollziehen als es die stellvertretend angeführte Kreuzigung Jan Baegerts zeigt. In ihnen wird das in der Regel auf drei begleitende Szenen beschränkte Simultangeschehen gänzlich in die Tiefe des Landschaftshintergrundes verbannt wiedergegeben. Ganz so wie es nicht nur in den großen Kalvarienbergbildern Derick Bagerts (Tafel 22), sondern gleichermaßen der Hamburger Tafel Hinrik Bornemanns (Tafel I) und auch der Kreuzigung des Kölner Sippenmeisters zu sehen ist (Tafel 35), in dessen großangelegter Gestaltung die geradezu verschwindend klein gegebene Figurenstaffage mit der Landschaftsformation der Hintergrundszenerie gleichsam zu verschmelzen scheint.

Und auch das Figurenarrangement der einzelnen szenischen Gruppen und damit die Besetzung der ihnen zugewiesenen Zone erweist sich als variabel. Diese sind wie in der Kreuztragungsszene des genannten Sippenmeisters oder des Berliner Bildes Baegerts (Tafel 24) in eher weitgestreut verteilter

⁸⁰ D.h. also neben dem Einzug Christi in Jerusalem und dem Gebet am Ölberg, die Kreuztragung, die Auferstehung Christi und die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena, weiterhin der Gang nach Emmaus sowie die Himmelfahrt.

Anordnung der Vielzahl der Akteure konzipiert, oder aber in einer gesammelteren, stärker in sich geschlossenen Gruppierung der dann reduzierteren Figurenzahl, so etwa in der entsprechenden Szene des Severinmeisters, konstruiert. Zudem werden die verschiedenen Formationsmodelle in dem Gesamtarrangement aller Szenengruppen der Nebenhandlung in unterschiedlicher Weise kombiniert. Diese können also entweder in einer einheitlich verteilten Formation wie in der Londoner Tafel des Delfter Meisters (Abb. 16) oder in einer einheitlich verdichteten Gruppierung, gleich der Komposition Bornemanns oder des Severinmeisters (Tafel 36), aber auch in einer Mischform aus beiden arrangiert sein, wie es etwa der Münchner Kalvarienberg Derick Baegerts (Tafel 25) in seiner unterschiedlichen Behandlung der Kreuztragung einerseits und der Kreuzabnahme wie Grablegung andererseits demonstriert. Wobei das Arrangement der Nebensequenzen nicht zuletzt mit der wechselnden Choreographie der Figurengruppen der Hauptszenerie korrespondiert.

Sie folgt in ihrer jeweiligen Formgebung im wesentlichen jedoch den bereits im Zusammenhang mit den frühen szenischen Bildern der Kreuzigung erläuterten Gestaltungsmustern und präsentiert, vergleicht man das Golgathabild des Sippenmeisters mit Baegerts Münchner Tafel und dem Dortmunder Kalvarienberg, die Agierenden zum Teil in zweiteilig gegliederter, zum Teil in Kreisform angelegter oder in einer reihenförmig geschichteten Gruppierung.

So wenig homogen sich die zuvor behandelte Reihe der späten Simultanbilder des volkreichen Kalvarienbergs in ihrer differenzierten Szenenbehandlung, der jeweils variierenden Placierung und Formierung der Darstellungsgruppen des Simultangeschehens einerseits zeigt, so einheitlich stellt sich dieser Typus andererseits in der Gewichtung der Szenen, d.h. in der die Abspaltung der Nebenszenen bedingenden Hervorhebung der Haupthandlung und Herausstellung ihrer Ausführenden dar.

Vergleicht man die frühen Kompositionen der Kölner Meister z.B. mit denen der Spätzeit, scheint es doch fast so, als sei die Reihe der Kreuze, die zuvor, wie auch in dem Schöppinger Altar (Tafel 15), in der Bildmitte angesiedelt zu finden waren, hier nun weiter in den Vordergrund gewandert und habe die große Gruppe der unter dem Kreuz Versammelten mit nach vorne, dem Betrachter entgegen geschoben. Ja, scheint es, als habe ihr Vorrücken das Figurenensemble gleichsam gezwungen, wollte dieses nicht über den Rand des Bildes hinausgedrängt werden, aus der blockartig in die Tiefe gestaffelten Gruppierung seitlich ausweichend auszubrechen und sich in die Breite ausdehnend nunmehr auf der vordersten Ebene des Bildraumes zu formieren (Abb. 15); Eben so, wie es auch die Baegert'schen Kalvarienberge in ihrer phalanxartig auf der Vorderbühne aufgebauten Formation der Kreuzigungsgruppe demonstrieren.

Anders als jene Simultandarstellungen, die die Kreuzigung eingegliedert in das Szenengefüge des Handlungszusammenhangs in einer monumental-bewegten Gesamtschau summierter Ereignisschilderungen vor Augen führen, gelingt es in den späten Darbietungen des volkreichen Kalvarienberges, den Kreuzestod Christi als das zentrale Ereignis der Leidens- und der Heilsgeschichte zu vergegenwärtigen und in der Konzentration auf den dramatischen Geschehensinhalt des Ereignisses selbst anschaulich zu machen - ohne dabei aber auf die den Handlungsrahmen liefernden Begleitepisoden zu verzichten, die eingewoben in die Panoramalandschaft des Hintergrundes gleichsam die Kulisse, das Bühnenbild für die tableau-artig in Szene gesetzte Haupthandlung stellen.

So bieten die großen Kreuzigungstafeln des ausgehenden Mittelalters gegenüber der szenenanhäufenden Episodenreihung eines Simultantypus der Jahrhundertmitte eine Kompositionsform, welche die anschauliche Schilderung früher Kölner und westfälischer Zyklen mit der zur verweilenden Betrachtung einladenden Nabsicht der Darstellung in ihrer simultan inszenierten Vergegenwärtigung des volkreichen Kalvarienberges eint.

In der Gesamtheit betrachtet, ist der Gestaltungswandel, der in den vielfigurigen Kalvarienbergbildern im Verlauf des 15. Jh. beobachtet werden kann, als ein Entwicklungsprozeß zu begreifen, der sich in graphischer Form, in einer Abfolge gesehen, als Kreislauf darstellen läßt. So vollzieht sich eine Motivwanderung, in deren Verlauf die - ursprünglich äußeren - Nebenszenen, die von den Seitenfeldern in das Mittelbild eingehen, mit dem Vorrücken der Kreuzesgruppe und der Ausbreitung der Hauptakteure im Bildvordergrund nach vorne geschoben und zu den Seiten über den Bildrand hinaus wiederum nach außen abgedrängt werden, um sich dann in der Hintergrundebene anzusiedeln - bis sie von dort aus immer weiter in die Ferne rückend schließlich ganz dem Blick entschwinden (Abb. 17).

Von dieser Perspektive ausgehend scheint sich in dem Wandel der künstlerischen Bildauffassung auch ein Wandel der Sehgewohnheiten, ja des Sehbedürfnisses, der Rezipienten abzuzeichnen, scheint die Komposition in immer stärkerem Maße darauf ausgerichtet, dem Anspruch Rechnung zu tragen, zugleich das Ganze und das Einzelne anschaulich zu machen. Dementsprechend vermögen die späten Kalvarienbergbilder sowohl die jeweils zu vermittelnde Geschichte in ihren historischen Zusammenhängen zu erzählen und zu erklären, als auch den dramatischen Höhepunkt unmittelbar erschauen und erleben zu lassen. Gerade so, als wäre eine Zuschauersituation geschaffen, welche die Position des Betrachters eines auf der spätmittelalterlichen Marktplatzbühne in einer simultanen Masseninszenierung aufgeführten Lebenden Bildes zu imitieren sucht⁸¹. Wobei die in der bildlichen Vergegenwärtigung vorgenommene Verortung einer inhaltlichen Gewichtung

⁸¹ Womit keinesfalls ein bestimmtes Abhängigkeits-verhältnis bezeichnet werden soll. Daß die eine Kunstform nicht aus der anderen herzuleiten ist, wird bereits von E. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg*, 1958, S. 124ff. betont. Wie das Kap. *DAS DRAMA DER PASSION* zu zeigen versucht, läßt sich vielmehr von einer unter wechselseitiger Beeinflussung parallel verlaufenden Entwicklung gleichrangiger künstlerischer Medien ausgehen, so daß in Hinblick auf die Frage nach der Zuschauerwahrnehmung die Erfahrung des zeitgenössischen Betrachters mit dem einen wie dem anderen Medium und das Wissen des Bild- wie Bühnenregisseurs um diese vorausgesetzt werden kann.- In diesem Zusammenhang sei in Hinblick auf die Frage nach der Entwicklung der Wahrnehmung des spätmittelalterlichen Bildbetrachters auf das grundlegende Werk von M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder*, 1987, verwiesen.

entspricht, in der nicht die Summierung der Leidensgröße durch die Massierung der Marterhandlungen den Schwerpunkt bildet, sondern die Erlösungstat im Zentrum der malerischen Darbietung steht. Die konsequenteste Umsetzung dieses Kompositionsprinzips der spätmittelalterlichen Simultandarstellung des Kreuzigungsdramas, welche, indem sie sich gleichermaßen als Lehrbild lesen wie als Rührstück wahrnehmen läßt, die Publikumsbedürfnisse in zweifacher Hinsicht zu befriedigen verspricht, leistet die Hamburger Tafel Hinrik Bornemanns aus St. Katharinen (Tafel I).

In ihrer malerischen Inszenierung sind die Möglichkeiten, die jenes Kompositionsmodell in der Doppelwertigkeit der Darstellung bietet, vollends ausgeschöpft, in ihr findet sich der Bildgedanke kompromißlos verwirklicht. So verbinden sich größtmögliche Distanz und größtmögliche Nähe, geht die auf die Erfahrung des Betrachters vertrauende Verbannung der kontextualen Begleitszenen in die Tiefe des Hintergrundlandschaftsgefüges⁸² mit der Unmittelbarkeit der im Vordergrund angesiedelten Figuren einher, welche, hier verstärkt durch eine drastische Maßstabrückung, die direkte Ansprache des Zuschauers erlaubt. Womit dementsprechend auch das größtmögliche

⁸² In diesem Zusammenhang dürfte, wie oben angedeutet, weniger die Kenntnis der literarischen Grundlagen, sondern neben den Bilderfahrungen vor allem das Erlebnis der spätmittelalterlichen Großraumin szenierungen eine Rolle gespielt haben, in denen auch der bibelunkundige Beobachter die einzelnen Begebenheiten der Heilsgeschichte, deren Abfolge und Verortung, kennenlernen konnte. Welche Bedeutung dabei dem äußeren Erscheinungsbild der Akteure und der im Rahmen der malerischen wie der dramatischen Inszenierung eingesetzten kostümlichen Ausstattung beizumessen ist, wird im weiteren Verlauf der Untersuchung zu beleuchten sein.

Angebot an das Publikum gegeben ist, und der Bornemann'sche Kalvarienberg somit in jeder Hinsicht prädestiniert erscheint, um als Basis einer Untersuchung zu dienen, welche die künstlerischen Inszenierungsstrategien in der visuellen Vermittlung von realen wie idealen Bildern der spätmittelalterlichen Gesellschaft erkunden möchte.

2) Die Hamburger Kreuzigung aus St. Katharinen

Bei dem Bild, das es zu beschreiben gilt, handelt es sich um eine hochformatige Tafel (Eichenholz, 197 x 130cm), die 1899 als Leihgabe aus der Katharinenkirche in die Hamburger Kunsthalle übergang⁸³.

Geschaffen wurde das Gemälde (Abb. I) für den als Stifter mit dem Wappen der aus Eimbeck stammenden Familie dargestellten Hamburger Bürger Tile Nigel (gest. 1491) und seine ebenfalls mit ihrem Familienwappen porträtierte Ehefrau Tibbeke, der Tochter des Bürgermeisters Köting, die ihren Gatten bis 1503 überlebte⁸⁴.

Das Tafelbild, als dessen möglichen Schöpfer die Kunsthalle Hinrik Bornemann nennt⁸⁵, ist undatiert und unsigniert. Über seine Entstehung sind keine weiterführenden Belege gegeben. Naheliegend scheint allerdings allein in Anbetracht der Auftragslage, d.h. also angesichts der Stifterpersönlichkeit und des Bestimmungsortes, daß für die Anfertigung der Malerei ein anerkannter Künstler verpflichtet wurde. Wofür vor allem die Qualität des Werkes spricht.

Im späten 15. Jh. existierten in Hamburg drei Werkstätten⁸⁶, wobei im

⁸³ Das Gemälde ist bis auf einige kleinere Risse und Blasen insgesamt in gutem Zustand erhalten, verschiedene abgeriebene Stellen entstammen vermutlich bereits der Restaurierung von 1732. Die letzte Restaurierung erfolgte, nach Aussage der Restauratorin der Hamburger Kunsthalle Frau Roskamp, in den 30er Jahren. Dabei wurde an zwei Stellen eine Firnisabnahme vorgenommen, wohl um eine Entfernung der gesamten Firnis vorzubereiten, ein Vorhaben, das jedoch nicht weitergeführt wurde. Unten ist ein 14 cm breiter, horizontaler und von späterer Hand bemalter Streifen angefügt, möglicherweise, um das Format der Tafel dem des ebenfalls aus der Katharinenkirche übernommenen Beweinungsbildes anzugleichen. S. dazu auch den anlässlich der Übergabe der Kopien der besagten Bildwerke an die Katharinengemeinde gehaltenen Vortrag von G. Pauli, Über zwei Altarbilder, 1915.

⁸⁴ Die Stammtafeln der Familie Nigel sind im Hamburger Staatsarchiv einzusehen, s. Bestandsnr. 741-2 der Genealogischen Sammlung, Stammtafeln 'GS 1 - Nigele' und 'GS 2 - Nygele'.

⁸⁵ "Hamburger Meister, möglicherweise Hinrich Borne-mann", so lautet die Beschilderung des unter Inventar-Nr. 462 in der Hamburger Kunsthalle ausgestellten Gemäldes.

⁸⁶ Zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs s. neben dem Aufsatz von J. M. Lappenberg, Beiträge, 1864, zum Hamburger Maleramt weiterhin in dem Beitrag

Zusammenhang mit der Kreuzigungstafel aus St. Katharinen im wesentlichen die Künstlerpersönlichkeiten interessieren, die mit dem seit 1448 als Meister in der Stadt nachweisbaren Maler Hans Bornemann und dessen Werkstatt verbunden waren⁸⁷. Neben Hinrik, dem Sohn, für den 1496 eine Meisterstelle eingerichtet wurde, der früh verstorbene zweite Mann der Witwe des alten Bornemann, Hinrik Funhof, der nach dessen Tod die Werkstatt übernahm⁸⁸, sowie der 1486 mit der Malerwitwe Gherburg vermählte dritte Werkstattnachfolger, Absolon Stumme, dem in der Regel - so nicht zuletzt in der jüngsten Forschung - der Hamburger Domaltar zugeschrieben wird⁸⁹. Und auch mit dem Kalvarienbergbild der Katharinenkirche ist Stumme in der älteren Kunstgeschichte, bei H. Busch z.B., in Verbindung gebracht worden⁹⁰.

Ähnlich aber wie in der Auseinandersetzung mit dem Altar, der für den

von M. Hasse, Lübecker Maler, 1964, vor allem S. 307-312, und vgl. die Veröffentlichung von V. Plagemann, Kunstgeschichte der Stadt Hamburg, 1995, S. 85-109. Über die Werkstatt-Situation in Hamburg, wo neben Hinrik Bornemann und Absolon Stumme als ein weiterer Werkstattleiter Johann Witte nachgewiesen werden kann, informiert auch B. Schlüter, Der Lukasaltar, 1990, Bd. 1, hier S. 9-13.

⁸⁷ Über Hans Bornemann und sein Werk berichtet neben H. Busch, Meister des Nordens, 1943, S. 69f., A. Stange, Deutsche Malerei, 6. Bd., 1954, S. 76-83, ders. Kritisches Verzeichnis, Bd.1, 1967, S. 178f., sowie vor allem H. G. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974, S. 83-112, und weiterhin S. Kemperdick, Studien, 1992.

⁸⁸ Zu Hinrik Funhof s. H. Busch, Meister des Nordens, 1943, S. 77f., A. Stange, Deutsche Malerei, VI, 1954, S. 83-87, ders. 'Kritisches Verzeichnis', Bd. I, 1967, S. 179 ff. Vgl. zudem P. Pieper, Fragen um Hinrik Funhof, 1970, sowie H. G. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974, S. 115-126, und s. auch A.-M. Kunz, Die Kostüme auf den Lüneburger Altartafeln, 1991.

⁸⁹ So urteilt schon B. Schlüter, Der Lukasaltar, 1990, s. S. 64, und vor allem der Autor der 1996 abgeschlossenen Dissertation über den Domaltar, R. Knickmeier, Der vagabundierende Altar, 1996, s. hier S. 167-178, und insbesondere S. 178.

⁹⁰ H. Busch, Meister des Nordens, 1943, S. 95f., wobei Busch als Schöpfer der Kreuzigungstafel in der Hamburger Kunsthalle den Meister des Halepagen-Altars nennt, in dem er Absolon Stumme zu sehen glaubt, zu dessen Werk er darüberhinaus ebenfalls den Lukasaltar in St. Jacobi zählen möchte, s. dazu zudem S. 25ff. Und vgl. von demselben Autor vor allem auch den Aufsatz, Der Kalvarienberg der Katharinenkirche, 1940, S. 179-196.

Hamburger Dom geschaffen wurde, sind in Hinsicht auf die Golgathatafel ebenso widersprüchliche Zuschreibungen wie Datierungen gegeben⁹¹. Als Orientierungshilfe dient im wesentlichen nur eines der wenigen erhaltenen Werke, der Lukasaltar aus St. Jacobi (Abb. 18). Jener gilt bei unterschiedlicher Bewertung der eigenhändigen Anteile im allgemeinen als ein Werk Hinrik Bornemanns, in der Zuschreibung der Lukastafel zumindest stimmt die Forschung überein⁹². Dabei spielt vor allem das, wie man zunächst glaubte, nachträglich eingefügte Stifterbild Hinriks mit begleitender Inschrift⁹³, die auffordert, für die Seele des vermutlich 1499 verstorbenen Sohnes der auf dem gegenüberliegenden Flügel verewigten Mutter Gherburg zu beten⁹⁴, eine entscheidende Rolle und wird in diesem Rahmen gleichsam wie eine Signatur gelesen (Abb. 19).

⁹¹ Die Zuschreibungs- und Datierungsproblematik des Hamburger Domaltars wird ausführlich von R. Knickmeier, *Der vagabundierende Altar*, 1996, diskutiert, s. dort S. 138-178.

⁹² Zum Lukasaltar s. die Magisterarbeit von B. Schlüter, *Der Lukasaltar*, 1990, und die in Darmstadt begonnene, bislang unveröffentlichte Dissertation von M. Brunzema, *Der Lukasaltar*, 1995, die für mich leider nicht zugänglich war.

⁹³ So ist es auch in der Auseinandersetzung mit den Lukastafeln bei V. Plagemann, *Kunstgeschichte der Stadt Hamburg*, 1995, S. 103f. zu lesen: "Gegen Ende der Ausführung", so der Autor, "wurden zwei zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbene Personen als Stifterpaar auf die Altarflügel gemalt", eine Annahme, die schon die Vertreter der älteren Kunstgeschichte, etwa C. G. Heise, *Norddeutsche Malerei*, 1918, S. 115f, dazu geführt hatte, Hinrik Bornemann weite Teile der Altartafeln zuzuschreiben. Zu der kontroversen Diskussion um die Zuschreibung des Lukasaltars s. R. Knickmeier, *Der vagabundierende Altar*, 1996, S. 164-167, der hier auf die Ausführungen von H. Busch verweist, von dem die These einer nachträglichen Zufügung des Stifterpaares deutlich zurückgewiesen wird, vgl. bei H. Busch, *Meister des Nordens*, 1943, S. 97.

⁹⁴ Zu Füßen der auf dem linken Flügel dargestellten Madonna auf der Mondsichel befindet sich die kleine Figur der Stifterin, über deren Haupt ein Spruchband ausgebreitet ist, auf dem geschrieben steht: "biddet got vor berteke bornemanns sele". Jene "Berteke", also Gherburg Bornemann, die als Witwe Hans Bornemanns und Hinrik Funhofs, als Frau Absalon Stummes, und Mutter Hinrik Bornemanns in der Kunstgeschichte Hamburgs eine wesentliche Rolle spielte und "zu der das Maleramt", wie V. Plagemann, *Kunstgeschichte der Stadt Hamburg*, 1995, S. 103f., betont, "eine besondere Beziehung hatte".

Ohne weitere Quellenangaben kann eine derart gesteuerte Beweisführung meiner Assicht nach jedoch nicht überzeugen. So wäre, da in keiner Weise das Gegenteil zu belegen ist, doch ebenso denkbar, daß der Auftrag für die Anfertigung des Lukasaltars zum Anlaß genommen wurde, um den zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Mitgliedern der verdienstvollen Künstlerfamilie Bornemann ein Denkmal zu setzen, Hinrik also nicht zwingend an der Ausführung beteiligt gewesen sein muß.

Da jedoch auch weitere aussagekräftige Vergleichsstücke fehlen, läßt sich mit derartigen Spekulationen kaum ein befriedigendes Ergebnis erzielen, zumal die erhaltenen Einzelobjekte stilistisch schwerlich miteinander in Beziehung zu bringen sind⁹⁵. Zwar wird in der Forschung vor allem die Figurengestaltung betreffend vielfach auf Gemeinsamkeiten zwischen dem Lukasaltar und der Golgathatafel verwiesen, doch sind, abgesehen von den ähnlich durchscheinenden Schraffuren der Unterzeichnungen⁹⁶, bei eingehenderer Betrachtung weder im Hinblick auf die Körperbehandlung und Physiognomie,

⁹⁵ Dies gilt nicht nur für die Gruppe der genannten Werke. So werden weiterhin auch zwei Tafeln aus dem Westfälischen Landesmuseum Münster mit der Darstellung der Geißelung und Dornenkrönung mit den Hamburger Künstlern in Verbindung gebracht und, so z.B. auch von P. Pieper, in der Regel Hinrik Bornemann zugeschrieben. Dabei wird im allgemeinen auf Übereinstimmungen mit der Kreuzigung aus St. Katharinen in Hinsicht auf physiognomische und kostümliche Details verwiesen, die meines Erachtens nach jedoch gerade das Gegenteil bezeugen. So stellt, wie im Verlauf der nachfolgenden Analyse zu zeigen sein wird, weder der Zackenkragen, den Schlüter nennt, eine originäre Schöpfung der Hamburger Maler bzw. Hinrik Bornemanns dar, noch läßt sich der grimassierende Scherge der Dornenkrönung allein aus deren Schaffen heraus erklären, da eine Figur wie diese in zahlreichen Kompositionen auch anderer Künstler gegeben ist und so z.B. große Ähnlichkeit mit dem hockenden Henkersknecht einer Passionstafel aus dem Siebenfreudenaltar des Meisters der hl. Sippe aufweist. Vgl. dazu bei P. Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder*, 1986, S. 441-444, und in dem Kat. der Alten Pinakothek München 'Altdeutsche Gemälde', Tafelband, 1972, Tafel 129.

⁹⁶ Dies stellt, wie B. Schlüter zu Recht betont, ein auffälliges Kriterium der Golgathatafel dar, doch erschöpfen sich darin auch im wesentlichen die malerischen Gemeinsamkeiten, die nicht zwingend auf das Schaffen ein und desselben Malers weisen, sondern ebenso auch auf die gemeinsame Schule zweier Maler deuten können.

noch die kostümliche Ausstattung überzeugende Übereinstimmungen aufzuzeigen⁹⁷. Und nicht zuletzt in der qualitativen Bewertung weichen die Objekte deutlich voneinander ab⁹⁸.

Mit Blick auf die beschriebene Sonderstellung bietet sich bei der Beurteilung der Zuschreibungsfrage noch eine andere Sichtweise an. Denn so betrachtet, erscheint es nicht abwegig, den Kalvarienberg der Katharinenkirche als die einzige erhaltene eigenständige Arbeit Bornemanns anzusehen; ganz im Gegenteil. Als ein überaus beweiskräftiges Argument ist diesbezüglich die in der Forschung meist ausgesparte Tatsache anzuführen, daß in jenem Werk, in dem Kalvarienberg und nur in ihm, unübersehbare Bezüge zu dem Schaffen Hans Bornemanns und Hinrik Funhofs, des Vaters wie Stiefvaters und Lehrmeisters des jungen Bornemann also, gegeben sind⁹⁹. Nicht von der Hand

⁹⁷ Die B. Schlüters Ausführungen zufolge bestehende Ähnlichkeit in der Figurenbehandlung (s. bei B. Schlüter, *Der Lukasaltar*, 1990, S. 71f.) ist meiner Ansicht nach nicht nachvollziehbar. Weder der Vergleich zwischen dem Lukas des Jacobi-Altars und dem Assistenten des Longinus der Kreuzigung, noch zwischen der Maria der Lukastafel und der Veronika des Golgathabildes, auf die Schlüter sich wie schon Stange in ihrer Untersuchung stützt, kann in der näheren Betrachtung überzeugen, wie allein der Blick auf einige physiognomische Details deutlich werden läßt. So z.B. die vergleichende Analyse der Lidbehandlung, die gerade gezogenen Linien des Oberlides des Malers des Lukasaltars und die ausgeschwungenen Lider des Kalvarienberg-Meisters, die fast dreieckig herausragenden Nasen des einen, die flachen, langen und höckerigen Nasen des anderen. Gleiches gilt für zahlreiche andere Details, die Haargestaltung, die Darstellung der Ohren - klein und rund bei dem ersteren Maler, groß und geschwungen beim letzteren - und auch die Körperformung, die Gebärdensprache und die Gewandbehandlung differiert. Allenfalls ähnlich zeigt sich die Komposition der Stadtkulisse.

⁹⁸ Dies gilt ebenfalls für den Vergleich des Golgathabildes mit dem Domaltar, hier muß sich die Verfasserin der eher negativ geprägten Einschätzung der älteren Kunstgeschichte anschließen (s. bei R. Knickmeier, *Der vagabundierende Altar*, 1996, S.167-178), wenngleich jener hochwertiger einzuschätzen ist als der Altar aus St. Jacobi. Die Kreuzigungstafel der Kunsthalle läßt sich jedoch in jeder Hinsicht mit Abstand als die qualitätvollste und originellste Schöpfung unter den erhaltenen Werken bezeichnen.

⁹⁹ Stilistisch läßt sich hier keine Verbindungslinie zu dem Lukas- oder dem Domaltar ziehen, gerade der sehr elegante, zumeist als niederländisch geprägt bezeichnete malerische Stil Hinrik Funhofs ist weder mit den Tafeln aus St. Jacobi noch dem Dombild in Beziehung zu setzen. Zu Funhofs stilistischer Herkunft vor allem in Hinsicht auf das Verhältnis zu der Kunst der Niederlande s. auch den Aufsatz von F. Stuttmann, *Hinrik Funhof*, 1936, und zu dem Einfluß der niederländischen Malerei auf die spätmittelalterliche Kunst des deutschsprachigen

zuweisende Ähnlichkeiten lassen sich in vielfältiger Hinsicht, ob in der Farbgebung oder der Figurenkomposition, ob in der anatomischen und physiognomischen Gestaltung der Dargestellten oder der Behandlung der ihnen gegebenen Gewandung belegen (Abb. 20)¹⁰⁰, wie allein der Vergleich mit einzelnen Charakteren der Lüneburger Tafeln Funhofs, z.B. die Gegenüberstellung von Bornemanns Veronika und Funhofs Salome, von dem Guten Hauptmann der Kreuzigungstafel und dem Herodes des Johanneszyklus bezeugt (Abb. 21) - wobei verschiedene Details wie etwa die Formgebung der Hände die Abhängigkeit des Schülers besonders einsichtig werden lassen.

Ausgehend von diesem Befund wird das Kalvarienbergbild der Hamburger Kunsthalle im Rahmen der vorliegenden Untersuchung als Schöpfung Hinrik Bornemanns verstanden und demzufolge auf die Jahre zwischen 1496-99 datiert. Wenngleich die - hier entsprechend rasch erfolgende - Festlegung der Autorenschaft für die Fragestellung und Zielsetzung der Forschungsarbeit, zumal Informationen über die Entstehungszusammenhänge des Werkes vorliegen, nicht von ausschlaggebender Bedeutung ist¹⁰¹.

Raumes s. unter zahlreichen anderen Publikationen die Untersuchung von B. Jacoby, *Der Einfluß niederländischer Tafelmalerei*, 1987, sowie die Forschungsarbeit von E. Mass-Westen, *Abhängigkeit und Selbständigkeit*, 1990.

¹⁰⁰ So ist, wie nachfolgend zu zeigen sein wird, u.a. z.B. ein extravaganter soldatischer Huttyp des Hamburger Bildes in Bornemanns Abendmahlstafel vorgegeben, greift die Darstellung der Kreuzigung in der Garderobe des Guten Hauptmann auf eine Ausstattung zurück, wie sie Hans Bornemanns aber auch Funhofs Kompositionen, so etwa bezogen auf das Porträt des König Maurus von der Lüneburger Ursulatafel, in verschiedenen Varianten wiedergeben. Ganz abgesehen von den gerade im letztgenannten Falle deutlichen physiognomischen Ähnlichkeiten.

¹⁰¹ Zumal das Wissen um Namen oder einzelne biographische Daten nicht zwangsläufig erlaubt, andere Schlüsse zu ziehen, als sie aus dem Bild selbst zu ersehen sind. In diesem Zusammenhang sei auf das Beispiel Stefan Lochner verwiesen, und die sich aus der Frage nach der Identität dieses Künstlers ergebenden Diskussionen, die vielfach mehr Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen als die Beschäftigung mit den Werken selbst. Vgl. hierzu auch die kritische Auseinandersetzung mit der Lochner-Frage in dem Katalogbeitrag zur Lochner-Ausstellung 1993 von M. Wolfson, Vor "Stefan Lochner", 1993, S. 97-107.

Wird doch in der vergleichenden Betrachtung der spätmittelalterlichen Altarmalerei zu zeigen sein, daß die bildkünstlerischen Kostümschöpfungen zwar im einzelnen individuell gestaltet sind, sich die eigenwillige Behandlung der Ausstattung aber weder allein als Ausdruck bestimmter Künstlerpersönlichkeiten noch als Produkt einer Malerschule oder Kunstlandschaft erklären läßt, sondern die gewählte Kostümierung nicht nur im Falle der Bornemannschen Komposition jeweils ein Konglomerat je nach Bedarf unterschiedlich eingesetzter, verschieden kombinierter oder variiertes, regional wie international geprägter, vorgegebener sowie neu erfundener Motive und Formen darstellt.

Insofern sind auch die Anmerkungen zur Zuschreibungsdiskussion hier im wesentlichen nur gegeben, weil sie zu dem Kanon der dem Kernstück der Studie vorausgehenden Beschreibungen zählen, also vor der Kostümanalyse stehen, die zu beweisen hat, was das Bild selbst zu sagen vermag.

Bildbeschreibung

Ausgehend von dem Vorhaben der Forschungsarbeit, die in der künstlerischen Kostümausstattung gegebenen optischen Ausdrucksmittel der Bildinszenierung zu analysieren und zu deuten, soll sich die nachfolgend vorgenommene Beschreibung der Hamburger Golgathatafel auf die Akteure, die Hauptdarsteller ebenso wie die Statisten, die das Kreuzigungsereignis zur Anschauung bringen, konzentrieren.

Doch wo beginnen?

Auf den ersten Blick vermag es kaum gelingen, Zugang zu gewinnen, eine Wegrichtung zu bestimmen, um das bunte Durcheinander, die flächendeckend aufgetürmte Figuren-Formation, die gut zwei Drittel der Bildhöhe einnimmt, zu durchdringen.

Um was es geht jedoch, ist deutlich. Über allem Getümmel erheben sich vor dem Goldgrund, der die in die Flußlandschaft eingebettete Stadtkulisse hinterfängt¹⁰², die hochaufragenden Kreuze. Bis unmittelbar unter den oberen Bildrand reicht das Kreuz mit seiner aufgenagelten Inschriftentafel, das Christus trägt¹⁰³, während über dem Kreuz der Schächer jeweils Raum gegeben wird, um die Aufnahme der Seelen, der des Reuigen durch einen Engel, der des uneinsichtigen schwarzbärtigen Verbrechers durch den Teufel, wiederzugeben.

Auch der Zeitpunkt der Darstellung ist zu bestimmen. Denn nicht nur die Körperhaltung und Physiognomie des Gottessohnes, der in sich zusammengesunkene Leib, das gesenkte Haupt mit halbgeschlossenen Lidern und leicht geöffnetem Mund weisen diesen als Gestorbenen aus. Daß die Erlösungstat vollzogen wurde, zeigt vor allem die Veranschaulichung der im Johannesevangelium beschriebenen Öffnung der Seite durch die Lanze eines der Soldaten, ein Motiv, das bereits in den Kreuzigungsbildern der frühen Buch- und Wandmalerei wie auch der Kleinplastik in mittelalterlichen Elfenbeinen vorgegeben ist¹⁰⁴. Und ganz so wie in jenen frühen Werken zu sehen, wird der Lanzenstoß auch in der Hamburger Tafel mit der ebenfalls bei Johannes geschilderten Darbietung des Essigschwammes, der zur Linken Christi auf

¹⁰² Zum Thema Goldgrund s. neben der auch kostümgeschichtlich erhellenden Studie von W. Braunfels, *Nimbus und Goldgrund*, 1950, S. 321-34, den Aufsatz von E. J. Beer, *Marginalien*, 1983, S. 271-286. Zur Landschaftsdarstellung vgl. F. Zink, *Die Passionslandschaft*, 1941, sowie die kunstgeographische Untersuchung von W. Schmid, *Raumprobleme*, 1987, und vor allem die Dissertation von M. Feltes, *Architektur und Landschaft*, 1957. Mit dem Motiv der Stadtkulisse beschäftigt sich neben dem Aufsatz von H. Borger, *Die mittelalterliche Stadt als Abbild*, 1974, u.a. F. G. Zehnder, *Kölner Stadtansichten*, 1987, S. 21-48.

¹⁰³ S. E. K. Sass, *Pilate and the Title for Christ's Cross*, 1972.

¹⁰⁴ Die bei Joh. 19, 34 geschilderte Öffnung der Seite wird ebenso in der frühen Buchmalerei wie der Kleinplastik des Früh- und Hochmittelalters verbildlicht, so etwa in dem bereits benannten *Rabula-Codex* (s. Abb. 6) oder u.a. auch in dem sog. *Narbonner Elfenbein*, s. bei G. Schiller, 2. Bd., 1968, S. 458, Abb. 368.

einem langen Stab steckend aufragt, parallel gesetzt¹⁰⁵.

Unmittelbar hinter dem Schwammstab auf der Höhe der nageldurchbohrten Füße des Gekreuzigten ist als eine der simultanen Nebenszenen die Kreuztragung Christi, der von den Schergen brutal vorangetrieben unter der Last des Kreuzes niederfällt, wahrzunehmen. Dem Kreuz des guten Schächers zugeordnet, findet sich auf der gleichen Ebene der Hintergrundlandschaft als eine weitere ergänzende Episodenschilderung am linken Bildrand die Darstellung der Grablegung und schräg darüber auf einem entfernten grasbewachsenen Felsvorsprung, in dem sich der hl. Petrus eingesiedelt hat, die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena. Während auf dem kahlen Bergmassiv der gegenüberliegenden Seite, mit der Gestalt des bösen Schächers korrespondierend, der an einem entlaubten Baum erhängte Verräter Judas verbildlicht ist.

So fern gerückt die simultanen Ereignisschilderungen erscheinen, so unmittelbar nah sieht der Betrachter sich mit dem Geschehen der Kernszene und der unterhalb der Kreuze hintereinander und übereinander geradezu bergartig geschichteten, wie in einen schmalen Raum geringer Tiefe hineingepreßten Menschenmenge konfrontiert, die in verschiedenen Posen und Gesten agierend, in einer Vielfalt unterschiedlicher Kostümierungen präsentiert, den Blick zunächst verwirrt, ihn abprallen läßt.

Erst in der eingehenderen Betrachtung wird erkennbar, daß die Grundstruktur des Gesamtarrangements in zweifacher Hinsicht auf kreisförmig angeordneten, d.h. in einem äußeren sich zum Publikum hin öffnenden Rund um einen nach vorne geschlossenen inneren Halbkreis formierter Gruppierungen dicht aneinandergedrängter und enggestellter Dreier- oder Vierer-Figurenkonstellationen basiert, von denen insbesondere die auf der Vorderbühne gelagerte Soldatengruppe die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen versteht.

Dies gelingt nicht nur mittels der überdimensionierten Körpergröße der Vier, die samt zwei Begleitern um den Rock Christi versammelt sind, bzw. auf

¹⁰⁵ Vgl. zu frühen Darstellungen bei G. Schiller, *Ikonographie*, 2, *Die Passion Jesu Christi*, 1968, S. 104.

diesem knien oder hocken, um den sie, wie der den Betrachter fixierende Würfler zeigt, nach Aussage der Evangelienberichte spielen¹⁰⁶. Vor allem ihr Anführer, der dem Zuschauer wie auf einer schrägen Bühnenrampe gleichsam entgegenrutschend auf gleicher Höhe mit der kleinen Gestalt der Stifterin unmittelbar neben deren Wappen Raum gefunden hat, vermag in seiner provokanten Pose Aufsehen zu erregen.

Ein nicht minder auffälliges Erscheinungsbild ist dem Vorsteher der an die Kriegerschar anschließenden diagonal nach hinten gestaffelten Figurenformation in seiner ihn als Ungläubigen ausweisenden Ausstattung mit einem langen kaftanartigen Umhang und dem hohen Krempehut gegeben, derr mit der gleichfarbenen, orientalisch anmutenden Kopfbedeckung des zu der Begleitgruppe des Guten Hauptmanns gehörenden Fahnenträgers korrespondiert.

Als Gegenspieler des bei Markus beschriebenen Centurio, in dessen weitreichendem Zeigegestus sich die Erkenntnis der Göttlichkeit Christi vermittelt, tritt auf der anderen Seite des Kreuzes der Hauptmann mit der Lanze, Longinus, in Aktion. Den Legendenerzählungen zufolge, soll dieser durch die am Kreuzesschaft herabrinnenden Blutstropfen Christi von seiner Blindheit geheilt worden sein, worauf der assistierende Begleiter des greisen Kriegers verweist, der mit dem Rücken zum Betrachter agierend den Stoß der Lanze führt¹⁰⁷. Diese Position des jugendlichen Reiters wird in der Rückenfigur des Hellebardenträgers aufgenommen, der gemeinsam mit zwei gestikulierenden Beobachtern unterhalb der berittenen Anhängerschaft des blinden Kriegers Stellung bezogen hat und sich zu den gegenüberliegend am Kreuzesstamm postierten Kriegsleuten, dem Schwammträger Stephaton und einem schnurrbartbewehrten Soldaten, wendet. Dessen Ausrichtung und Blick wiederum führt über den Binnenkreis hinaus auf die Figur, mit der die

¹⁰⁶ Auch hier sind frühe Vorbilder anzuführen, so etwa das bereits genannte Narbonner Elfenbein aus dem 9. Jh. oder auch die nach 1075 geschaffene Wandmalerei von S. Angelo in Formis, vgl. bei G. Schiller, 2.Bd., 1968, S. 458, Abb. 368 und S. 449, Abb. 348.

¹⁰⁷ Mit dem Auftreten und der Darstellung des Longinus beistehenden Assistenten in den Bildern der Kreuzigung wird sich das Kap. TRAGENDE ROLLEN noch eingehender beschäftigen.

Bogenlinie der Figurenformation unterhalb des linken Schächerkreuzes fortgesetzt wird.

Hier zwischen Bildrand und Kreuzesstamm hat die hl. Veronika, die nicht nur in den Bildern der Kreuztragung, sondern vielfach auch in Simultandarstellungen des Golgathageschehens zu Gast ist, Platz gefunden, um den Zuschauern im und vor dem Bild das Schweiß Tuch mit dem Abdruck von Christi Antlitz zu präsentieren¹⁰⁸.

Vor der Heiligen haben sich in einer von ihr aus schräg nach vorne gestaffelten Anordnung die trauernden Familienmitglieder versammelt. Die Schwestern Mariae, Maria Salome und Maria Kleophas, sowie seitlich abgewandert die reuige Sünderin Maria Magdalena, von deren Anwesenheit das Johannesevangelium zu berichten weiß (Joh 19,25). Weiterhin ist Johannes, der Lieblingsjünger Christi, vertreten und - unübersehbar - die von ihrem Adoptivsohn gestützte Gottesmutter. Sie, die in monumentalen Faltenanhäufungen des Gewandes zu Boden gesunken, die linke untere Bildraumhälfte dominiert, bietet einen Ruhepunkt, von dem aus der Betrachter flankiert von den rahmenden Randfiguren der Stifter wieder zu dem Zentrum der Darstellung, über die den Kreuzesstamm umklammernde Jüngerin zu dem gekreuzigten Gottessohn, zurückkehren kann.

Jener Lesart des Gesamtarrangements folgt der Aufbau der sich anschließenden Kostümanalyse, deren Vorgehen in einer Art spiralförmig angelegten Kreisformation durch den Bildraum leitet. Beginnend mit den Stifterfiguren führt diese, von dem am linken unteren Bildrand gezeigten Stifter zu der auf der gegenüberliegenden Seite knienden Stifterin, dann von der Gruppe der Soldaten, der Juden und Orientalen, auf der gedachten Kreislinie über die am Scheitelpunkt des Kreisbogens in einem Innenkreis im Bildmittelgrund um das Kreuz Christi gruppierten Hauptmänner und deren Handlangern. Von hier geht es zu der Gruppe der im vorderen Bereich der

¹⁰⁸ Auch die Bilder der hl. Veronika werden wie die der anderen Akteure der Golgathaszene im Verlauf der Kostümanalyse der KLEIDER DER PASSION einer genaueren Betrachtung unterzogen, zu Veronika s. das Kap. DIE ELEGANZ DER HEILIGEN.

linken Bildhälfte formierten Heiligen, von Veronika zu Johannes und den trauernden Frauen, und von dort zu der am Kreuz knienden Maria Magdalena, die den Endpunkt der Spirallinie markiert.

Diese für das szenische Kreuzigungsbild des Spätmittelalters signifikante Figurenpositionierung entspricht einer inhaltlichen, d.h. auf die Typenkennzeichnung der Dargestellten bezogenen Aufteilung des Gesamtensembles in zwei Charaktergruppen, auf der die Struktur des Analysekapitels beruht. In eine Gruppe der "Bösen", der deutlich negativ gekennzeichneten Personen also, der Heiden und Henkersknechte, die das Bild der rechten Seite der durch den hoch aufragenden Kreuzesstamm zweigeteilten Komposition bestimmen, und in eine Gruppe der "Guten", der positiv bezeichneten Charaktere, der Heiligen, die den Eindruck der linken Bildseite prägen. Die Nahtstelle zwischen diesen beiden Seiten bilden dabei die in ihrer Rolle als bekehrte Heiden dem Betrachter gleichsam den Weg vom Bösen zum Gutenweisenden Hauptleute unter dem Kreuz, der gläubige Hauptmann, der mit sprechend erhobener Hand sein Bekenntnis bezeugt, und der die Lanze tragende Hauptmann, der blinde Longinus, dessen Geste von dem legendären Wunder seiner Heilung und somit auch Bekehrung kündigt.

Jede Gruppe der hier vorgestellten Figurenformationen und jede Figur der einzelnen Gruppen, ob Statist oder Hauptakteur, weist sich entsprechend der ihr zugewiesenen Rolle auch durch eine bestimmte kostümliche Ausstattung, eine Kombination spezifischer Kleidungsstücke, spezifischer Gewandformen wie Farben und Accessoires aus, von denen die für die bildkünstlerischen Passionsinszenierungen des Spätmittelalters signifikanten Modelle als Untersuchungsobjekte ausgewählt worden sind. Die komplette Auswahl stellt das ca. 32 Posten umfassende Programm der folgenden Analyse dar, deren Formenkatalog der auf dem volkreichen Kalvarienberg, den es im folgenden zu

erwandern gilt, präsentierten Kostümierung der Bilderatlas dokumentiert¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Wobei der sog. Bilderatlas (abgekürzt = BA) einen Auszug bietet und, um eine allzu große Unübersichtlichkeit durch die Vielfalt möglicher Vergleichsbeispiele zu vermeiden, nur gut 1/3 des der Verfasserin insgesamt vorliegenden und für die Veröffentlichung eines geplanten Bildhandbuchs zur Kostümikonographie zusammengetragenen Bildmaterials darstellt.

III. DIE KLEIDER DER PASSION

A AUF DER SEITE DES BÖSEN

1) DAS GEMEINE VOLK

a. KOPFBEDECKUNG ALS TYPENCHARAKTERISIERUNG

Alte Helme, alte Hüte?

Ins Auge fällt als erste die Gruppe der Soldaten, die unterhalb des Kreuzeshügels um Christi Rock versammelte Schergenschar, welche nicht in der Verknäulung des Gesamtensembles aufgeht, sondern sich, kniend eng aneinandergerückt und den sie umgebenden Parteien gleichsam eine geschlossene Front bietend, in ihrer Positionierung wie Haltung von diesen räumlich distanziert.

Zu dem Eindruck innerer Geschlossenheit trägt wesentlich der gleichförmige Charakter der die Gruppenmitglieder ausweisenden Gebärdensprache bei. Zwar lassen sich gewisse Abwandlungen der gewählten Pose, des Hockens und des Kniens verzeichnen, doch erscheinen die Soldaten Bornemanns ungeachtet dessen im Vergleich mit den Akteuren anderer Kalvarienbergdarstellungen, mit den im handgreiflichen Streit heftig agierenden Kriegsknechten der Baegert'schen Passionslandschaften (Tafel 22, 24) oder etwa der raufenden Schergenschar, welche die Kreuzigungstafel des Sippenmeisters aufzeigt (Tafel 35), allesamt seltsam unbeweglich, ja unbewegt.- Keine spontane, ungestüme Geste, keine heftige Bewegung durchbricht die statische Formation des sorgsam arrangierten Gruppenbildes.

Allein die Würfel bewegen sich¹¹⁰.

Trotz der hier zu beobachtenden Homogenität der soldatischen Versammlung sind die Figuren in ihrem Äußeren andererseits doch deutlich unterschieden, ist ihnen mittels der Kostümierung, in diesem Falle vor allem der verschiedenen Formen der Kopfbedeckung ein jeweils eigenes Profil verliehen.

So wird die kostümliche Aufmachung des Kriegers, den wir unmittelbar hinter der die Schwelle, über die der Be-trachter in die Bildwelt eintritt, markierenden Stifterin wahrnehmen, von einem Helm gekennzeichnet, der mit einem unter dem Kinn befestigten Riemen gehalten ist (BA 1).

Ähnliche Formen des den Schädel eng umschließenden, randlosen Helmes mit metallenen Verstrebungen sind in den Passionsdarstellungen des späten Mittelalters mit der zweiten Hälfte des 15. Jh. gleichermaßen in der kölnischen wie der westfälischen Malerei in der Ausstattung des soldatischen Personals vertreten: In den Passionszyklen des Meisters des Heisterbacher Altares (BA 2), nicht anders als etwa in den Bildern der Kreuztragung oder Auferstehung aus dem Umkreis des Liesborner Meisters der 70er und 80er Jahre (BA 3, 4)¹¹¹. Wobei das zwischen den metallenen Stäben sichtbare Material in den Gestaltungen der genannten Art zumeist Metall oder nietenbesetztes Leder darstellt, während Bornemann die von den glänzenden Verstrebungen umschlossenen Segmente in einem samtene Stoff von leuchtend roter Farbe wiedergibt.

¹¹⁰ Und nicht nur von den Werken der genannten Zeitgenossen sticht Bornemann in der Gestaltung der Schergenschar ab. Denn selbst die weniger aktionsreich choreographierten Darstellungen, die uns in den Zeugnissen der vorangehenden Jahrhunderte neben lebhaft bewegten Soldatenrunden, wie z.B. der im wüsten Handgemenge wiedergegebenen Kriegergruppe der eh. Soes-ter Tafel des Schöppinger Meisters (Tafel 16), begegnen, erscheinen in der Regel weniger statisch als der Kreis der Hamburger Tafel, da die einzelnen Mitglieder der Gruppe nicht nur in sehr beredten, expressiven Gesten auf das Geschehen reagieren, sondern sich in ihren Äußerungen zudem meist auch aufeinander beziehen - wie u.a. in dem Soester Kalvarienberg des Liesborner Meisters oder etwa der Kreuzigung des 1508 geschaffenen Altar Hans Raphons zu sehen (vgl. Tafel 20, 31).

¹¹¹ Einige weitere Vergleichsbeispiele stellt der Bilderatlas (BA 5, 6) vor, von denen die Mehrzahl aller-dings ohne den unter dem Kinn gehaltenen Riemen gegeben ist und, wie allein der Vergleich der beiden genannten Kompositionen zeigt, auch die Form des Helmes bedingt schon durch die unterschiedliche Behandlung des Materials und Gestaltung der metallenen Streben, variieren kann.

In den Werken der Zeitgenossen begegnet einem das bewußte Helmmodell allerdings generell, d.h. ganz unabhängig von der Wahl des verarbeiteten Materials, nur äußerst selten und läßt sich z.B. weder in der Ausstattung der Baegert'schen Kompositionen noch im Rahmen des Kostümrepertoires der prominenten Kölner Maler des ausgehenden 15. Jh. und deren Bildschöpfungen finden¹¹². Vielmehr orientieren sich diese, was die soldatische Aus-rüstung anbelangt, an dem zeitgenössischen Entwick-lungsstand¹¹³.

So präsentiert Baegert die einfachen Soldaten seines Dortmunder Altares in einer dem sog. **Eisenhut** ähnlichen Helmform mit Krempe (BA 8), der als Kopfschutz des soldatischen Fußvolks noch bis in das 17. Jh. hinein zu belegen ist¹¹⁴, und wählt der Sippenmeister eine **Hirnhaube** (BA 13), um den Vertreter jener Personengruppe auszuweisen, eine bereits im 13. Jh. aufkommende Eisenkappe, die in der knechtischen Rüstung des beginnenden 16. Jh. dann

¹¹² Bis auf einige wenige Ausnahmen, so z.B. die Darstellung eines Soldaten in der Veranschaulichung der Vorführung Christi vor Pilatus eines Bremer Meisters um 1500, die der Bilderatlas zeigt (BA 7), suchen wir das besagte Helmmodell auch in den Kompositionen der norddeutschen bzw. der niedersächsischen Meister des endenden 15. und beginnenden 16. Jh vergeblich.

¹¹³ Allgemeine Angaben zu der Entwicklung des mittelalterlichen Rüstungswesens gibt P. Krenn in der Einleitung des Bildwörterbuches von H. Kühnel, 1992, s. dort LXX-LXXXI, der hier vor allem auf die breitangelegte, die Zeit vom 11. bis zum 18. Jh. umgreifende Darstellung von C. Blair, *European Armour*, 1958, verweist, welche einen umfangreichen Formenkatalog enthält, s. hier zum Helm, S. 194-203. Vgl. weiterhin L./F. Funcken, *Rüstungen und Kriegsgerät im Mittelalter*, 1979, und zur Geschichte der spätmittelalterlichen Rüstung s. auch bei P. Post, *Die französisch-niederländische Männertracht*, 1910, S. 7-22, speziell zum Kopfschutz, s. S. 15 u. 17.- Darüberhinaus vgl. den Artikel 'Helm', bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 107-111, und die dort zitierte Arbeit von H. Müller, F. Kuntner, *Europäische Helme*, 1984.

¹¹⁴ S. dazu bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 68f., bei C. Blair, *European Armour*, 1958, hier speziell zum deutschen Typ des spätmittelalterlichen "kettle-hat", s. S. 105 und S. 110f., sowie zu den im Katalog nachgewiesenen Originalen S. 198f. Vgl. darüberhinaus H. Schneider, *Zwei Helme*, 1986, S. 23f. Weitere Beispiele für die künstlerischen Darstellungen des Eisenhutes, der z.B. auch in der Auferstehung des Hamburger Passionsretabels aus St. Petri auftaucht, sind im Bilderatlas gegeben (BA 9-12).

erneut Popularität erlangt¹¹⁵.

Und auch in der Kostümierung der in diesem Zusammenhang auftretenden Krieger höheren Ranges wird die Anlehnung an Formen der zeitgenössischen Rüstung deutlich. Neben geschlossenen Helmen, wie der **Armet**¹¹⁶, den uns z.B. das Reitervolk in der Kreuzigung des Meisters von St. Severin zeigt (Tafel 36), sind zu jenen die sich aus dem Eisenhut entwickelnden Helmgebilde, wie etwa der in der zweiten Hälfte des 15. Jh. populäre **Schaller**¹¹⁷ und vor allem

¹¹⁵ Zur Definition der Hirnhaube, s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 118, aus der sich im 14. Jh. dann die sog. Beckenhaube entwickelt, s. dazu S. 27, sowie den Aufsatz von P. Post im RDK, 2. Bd., Sp. 163-167. Über die Entwicklung dieses Helmtypus, auch 'Bascinet' genannt, informiert C. Blair, *European Armour*, 1958, S. 51 und S. 67.- In den mittelalterlichen Bildwerken ist die Hirnhaube vielfach vertreten und sowohl in der französischen Buchmalerei des 13. Jh. wie der Tafelmalerei des ausgehenden Mittelalters, nicht zuletzt in der Kreuzigungstafel des vorangehend angeführten Hamburger Altares aus St. Petri, wiedergegeben (BA 14-17).

¹¹⁶ Zum Armet, s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 15. Weitere Angaben liefert C. Blair, *European Armour*, 1958, S. 86f., S. 105 und S. 133, im Katalogteil s. S. 202-205.- Um die Mitte des 15. Jh. tritt der geschlossene Visierhelm auch in den künstlerischen Werken, in der italienischen Tafelmalerei, etwa in Paolo Uccellos Schlacht von San Romano aus den 50er Jahren, ebenso wie der französisch-burgundischen Buchmalerei, einer Miniatur des Jean Le Tavernier von 1460 beispielsweise, auf (vgl. BA 18-21).

¹¹⁷ Wie aus der Beschreibung H. Kühnells, Bildwörterbuch, 1992, S. 218f. und den Ausführungen C. Blairs, *European Armour*, S. 105ff., im Katalog s. 200f., zu entnehmen, handelt es sich hierbei um einen Kopfschutz, der sich aus dem Eisenhut entwickelt hat, von welchem der Schaller in den künstlerischen Darstellungen nicht immer eindeutig unterschieden werden kann. Dies gilt u.a. z.B. für die Gestaltung der ritterlichen Rüstung in Bernt Notkes Lübecker Totentanz (s. zu diesem Problem G. Jaacks, in: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval [Tallinn]*, 1993, S. 119), in dem der Helm des Kriegers mit einem Krempenrand von relativ gleichmäßiger Breite wiedergegeben ist. Ganz so, wie es als ein Beispiel unter vielen, die Rüstung des Hl. Georg in einer um 1480 geschaffenen Zeichnung des Hausbuchmeisters aufweist (s. BA 22-24) und nicht zuletzt ja auch die Auseinandersetzung mit den Originalstücken zeigt, s. bei C. Blair, *European Armour*, 1958, S. 104, Abb. 35.

der zu Beginn des 16. Jh. in der fußknechtischen Rüstung Verbreitung findende **Morion**, zu zählen, die der Meister der Heiligen Sippe in der Ausstattung seines Kalvarienbergbildes (Tafel 35) in verschiedenen Varianten vorstellt¹¹⁸.

Für die Zuordnung und Bestimmung der von Bornemann geschaffenen Formgebung vermag die Auseinandersetzung mit der Entwicklung des spätmittelalterlichen Rüstungswesens jedoch keinen Hinweis zu liefern. Aufschlußreich zu sein verspricht dagegen, den zeitlichen Rahmen zu verlassen und den Blick weit zurück auf die Frühform der mittelalterlichen Kriegsausrüstung zu richten, da sich hier eine Helmgattung findet, die für die Erklärung des Hamburger Modells von Interesse ist.

Denn in seiner Konstruktion erinnert der Bornemann'sche Kopfschutz deutlich an den Typus des frühmittelalterlichen **Spangenhelms**, der aus einem eisernen Stirnreif mit aufsitzenden Kupfer- oder Bronzestreben und dazwischengeschobenen, meist eisernen Füllplatte, gebildet wurde¹¹⁹. Ist auch keine völlige Übereinstimmung der beiden Modelle zu belegen, da den frühen ostgotischen Helmtypus überwiegend eine konische Form und zudem zumeist Wangenklappen sowie einem Nackenschutz auszeichnet, scheint dennoch die Annahme berechtigt, daß Bornemann in seiner Komposition ganz bewußt auf einen Helm aus Spangen dieser oder vergleichbarer Art anspielt, d.h. auf eine

¹¹⁸ S. hierzu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 173, und bei C. Blair, European Armour, 1958, S. 138, sowie im Katalog 198f.- Während dieser ebenfalls aus dem Eisenhut entwickelte, sich durch seinen hohen Kamm auszeichnende Helmtyp, den genannten Untersuchungen zufolge, erst im Laufe des 16. Jh. Verbreitung findet und auch die frühesten der erhaltenen Stücke eben jenem Jahrhundert entstammen, ist der sog. Spanische Morion, den ein kammloser, hochgewölbter Kopf sowie ein aufgebogener Krempenrand auszeichnet, allerdings bereits für das ausgehende 15. Jh. zu bezeugen und, wie aus dem Bilderatlas zu ersehen, neben dem Schaller gleichermaßen in den bildlichen Gestaltungen der Zeit vertreten (vgl. BA 25-27).

¹¹⁹ S. dazu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 239, sowie F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 161 und Abb. 267, S. 159.

traditionsreiche Form des Kopfschutzes zurückgreift.¹²⁰

So ist mit dem Helm als dem einzigen Rüstungsstück in der Ausstattung der Schergengruppe nicht nur das Emblem gegeben, das die Soldatenschar als solche kenntlich macht, und mittels des seine Kollegen vertretenden Trägers über deren Rolle und Funktion aussagt, sondern gleichermaßen das geeignete Requisit gefunden, um dem darzustellenden Historiendrama einen entsprechenden zeitlichen Rahmen zu schaffen.¹²¹

Eine gänzlich andere Form der Personencharakterisierung ist in der Kostümierung des würfelnden Soldaten vorgenommen, der dem helmbewehrten Krieger unmittelbar gegenüber kniet (BA 28).

Hier wird die insgesamt eher unauffällige Garderobe durch ein ausgefallenes Hutmodell, einen Hut mit wulstig ausgeformtem Kopf und schmaler Krempe, der tief in die Stirn gezogen, auf dem schulterlangen Haar des Mannes sitzt, bezeichnet.

Als ausgefallen läßt dieses sich vor allem insofern beschreiben, als eine derartige Kopfbedeckungsform in keiner der vielgestaltigen Passions- und Kreuzigungsdarstellungen der Zeitgenossen Bornemanns und deren den Soldaten und den Schergen zugedachten Ausstattung nachgewiesen werden

¹²⁰ Und auch die anderen Künstler, die wie z.B. der eingangs vorgestellte Liesborner Meister für die Ausstattung ihres soldatischen Personals einen spangenhelmartigen Kopfschutz wählen, zeigen jenen mit einem rund geformten Kopf und ohne Wangen- wie Nackenschutz (vgl. BA 2-7).

¹²¹ 12) Wählt Bornemann mit seiner Helmcreation auch nicht die dem Ereignis historisch angemessene Kleidungsform, so doch zumindest in der Beschränkung auf nur das eine, auf das frühe Mittelalter verweisende Ausstattungsstück, zumindest eine angemessenere Garderobe, als sie die Künstlerkollegen in ihren Gestaltungen bevorzugten. In ihnen begegnen wir, wie etwa in dem Hamburger Altar aus St. Petri (Tafel 33), zumeist einer Kollektion ganz unterschiedlich einzustufender, doch in den meisten Fällen aktuelleren, z.T. auch aktuellen, Modellen verpflichteten Kostümen, die es im folgenden noch eingehender zu betrachten gilt.

kann; weder im Rahmen der aufwendigen Kleiderschöpfungen der späten Kölner Meister noch der phantasievollen Kostümkreationen eines Künstlers wie des Malers des Lübecker Schinkelaltares (Tafel 34)¹²².

Auch in Hinsicht auf die entsprechenden Werke der Vorgängergenerationen, die Passionszyklen und Kalvarienberge der vorangehenden Jahrzehnte des 15. Jh., scheint die Suche zunächst vergeblich¹²³. Allein in den betreffenden Arbeiten zweier westfälischer Künstler der Jahrhundertmitte werden wir fündig. So ist das gesuchte Hutmodell ebenso in der Darstellung der Geißelung Christi des Schöppinger Altares wie der Verbildlichung der Vorführung Christi vor Pilatus einer von Johann Koerbecke in den späten 50er Jahren vollendeten Tafel als Kopfbedeckung eines der Zuschauergruppe angehörenden Mannes wahrzunehmen (BA 29, 30)¹²⁴.

Anzunehmen wäre demnach, daß es sich um eine regionale Sonderform, um eine, an eine bestimmte Malerschule gebundene, künstlerische Eigenschöpfung handelt, die Bornemann als Vorlage benutzt.

Faßt man allerdings den Themen- und damit den Personenkreis der

¹²² Zwar treffen wir in diesen und ähnlich volkreichen Szenarien des in den zeitgenössischen Werken verbildlichten Passionsgeschehens eine große Anzahl verschiedenartigster Hutgestaltungen, mützen- wie kappen-artige Modelle mit und ohne Krempe an, und sind unter ihnen durchaus auch Exemplare mit rund gewölbtem Kopf und schmaler Krempe, wie in der Soldatentracht von Derick Baegerts Dortmunder Altar auszumachen, nicht aber jene asymmetrisch aufgeblähte Hutform der Bornemann'schen Tafel (Tafel 22).

¹²³ Und das, obwohl sich gerade in den Zeugnissen der ersten Jahrhunderthälfte der Anteil an den in der Kostümierung eingesetzten Rüstungselementen im Gegensatz zu den späten Kompositionen als äußerst gering erweist, und wir im Rahmen der variantenreichen Ausstattung jener Werke, von dem Kalvarienberg des Kölner Veronikameisters bis hin zu der Kreuzigung des Warendorfer Altar, so gut wie keiner soldatischen Kopfbedeckung begegnen, sondern die verwendeten Modelle fast ausnahmslos aus dem Bereich der zivilen Kleidung stammen (vgl. Tafel 1 u. 4).

¹²⁴ In beiden Fällen allerdings in einer sehr viel voluminöseren Gestaltung und zudem mit einem breiteren Krempe anrand versehen gegeben.

Betrachtung des veranschaulichten Heilsgeschehens weiter, dann können die Bilder selber Aufschluß geben und eine derartige Vermutung widerlegen.

So ist der bewußte Huttyp in der Abendmahlsszene eines Bornemann sehr viel näher stehenden Künstlers, seines Vaters Hans Bornemann nämlich, ja bereits in einer in den 40er Jahren entstandenen Malerei als Kopftracht eines der Apostel zu sehen (BA 31) und desgleichen in der Kostümierung der heiligen und biblischen Gestalten der Werke nachfolgender Jahrzehnte, in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auch in den Zeugnissen der Malerkollegen, so etwa in Derick Baegerts Sippenbild (BA 32), vertreten¹²⁵.

Dieser Befund gestattet weder, das Hutmodell der Bornemann'schen Tafel allein einem bestimmten Künstlerkreis, einer bestimmten Region zuzuschreiben, noch erlaubt jener eine Eingrenzung in Hinblick auf den Personentyp der Figurengruppe, die in den Bildschöpfungen des 15. Jh. mit jenem Kleidungsstück ausgezeichnet wird, in deren Kreis ja auf verdammenswerte wie vorbildhafte Personen und Persönlichkeiten zu treffen war¹²⁶.

Wie also läßt sich die Kostümierung in der Hamburger Kreuzigung interpretieren? Worauf, auf welche Haltung, welche Stellung des Trägers verweist der Hut in ihr?

¹²⁵ Wobei die Formgebung der einzelnen Exemplare insofern variiert, als Hans Bornemann den Hut z.B. mit einem nur wenig ausgearbeiteten, relativ flach aufliegenden Kopfteil vorstellt, während Baegert, wie u.a. etwa auch der Hausbuchmeister in seinem Porträt eines Propheten ein Modell mit stärker ausgeformtem, höher aufragendem Hutkopf wählt (BA 33), ähnlich dem Kopfbedeckungstyp, der uns in verschiedenen Werken italienischer Maler, z.B. als Ausstattung eines Soldaten in Mantegnas 1448-1457 geschaffenen Paduaner Christopheruszyklus (BA 34) begegnet.

¹²⁶ So bezeichnet die besagte Kopftracht einerseits, wie etwa in den genannten westfälischen Altären, die in den Szenen der Passionsgeschichte auftretenden Peiniger und Mörder des Gottessohnes, und weist auf der anderen Seite die Vorläufer wie Nachfolger Christi des Alten wie des Neuen Bundes aus. Während wir in den italienischen Werken der zweiten Jahrhunderthälfte dagegen neben Kriegern zudem auch Höflinge derart ausgestattet sehen (BA 35).

Der Blick auf die Kostümgeschichte erweist sich entsprechend der gerade in Bezug auf den betreffenden Kopfbedeckungstypus problematischen Forschungslage in dieser Frage nur bedingt als hilfreich¹²⁷. Die Quellen führen vor allem zu der Erkenntnis, daß Hüte im Mittelalter von ganz unterschiedlichen Schichten getragen werden, in hochherrschaftlichen Kreisen, deren Vertreter z.B. die mittelalterlichen Fürstenporträts zeigen¹²⁸, ebenso wie von der arbeitenden Bevölkerung, den Landarbeitern etwa, die in den Monatsdarstellungen des Mittelalters neben einfachen Mützen und Kapuzen auch Krempenhüte, oftmals aus Stroh gefertigt, bekleiden¹²⁹.

¹²⁷ Allein die von dem heutigen Sprachgebrauch ausgehende Terminologie erweist sich in diesem Zusammenhang als problematisch. Gerade in Hinblick auf die Kopfbedeckung sind die vornehmlich in den Schilderungen mittelalterlicher Kleidermoden, welche in den Verfügungen der Aufwands- und Luxusgesetze vorliegen, auftauchenden Bezeichnungen meist nicht eindeutig zu entschlüsseln und die zeitgenössischen Beschreibungen selten so differenziert, daß sie eine genaue Vorstellung von dem betreffenden Kleidungsstück vermitteln. Hinzu kommt, daß sich nur eine sehr geringe Zahl an Originalstücken erhalten hat, und wir die mittelalterlichen Bildzeugnisse, wie in der vorliegenden Untersuchung zu zeigen sein wird, ja nur bedingt als unmittelbare Quelle der Kostümgeschichte benutzen können.- Zu der hier angedeuteten Problematik s. vor allem den bereits in der Einleitung genannten Sammelband, Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel Kleidung, 1988, s. dort insbesondere die entsprechende Einleitung von G. Jaritz, S. 7-19, sowie den Aufsatz von E. Vavra, Kritische Bemerkungen, S. 21-45, welche die Verschiedenheit kostümgeschichtlicher Definitionen und Interpretationen ein und desselben Begriffes anhand einiger weniger Beispiele exemplarisch vor Augen führt. Zur Entwicklung der mittelalterlichen Kopfbedeckungen vgl. darüberhinaus die Publikation von H.-F. Foltin, Die Kopfbedeckungen und ihre Bezeichnungen, 1963, hier vor allem S. 52-57. Allgemeine Angaben zu den Kopftrachten des späten Mittelalters gibt weiterhin F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 198, und s. zu den Formen speziell der männlichen Kopfbedeckungen zudem E. Moser, Die Entwicklung des österreichischen Kostüms, 1988, S. 133-139. Und zu dem Stichwort 'Hut' vgl. W. Bruhn, Der Hut und seine Geschichte, 1936, sowie bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 122.

¹²⁸ Einige Beispiele von vielen, so z.B. die Darstellung der Adelsgesellschaft in den Francesco Traini zugeschriebenen Fresken des Campo Santo in Pisa aus der Mitte des 14. Jh., werden im Bilderatlas (BA 36, 37) vorgestellt.

¹²⁹ Wie im Bilderatlas zu sehen, gilt dies gleichermaßen für die Werke der Wandmalerei, beispielsweise die am Anfang des 15. Jh. geschaffenen Fresken des Trienter Adlerturmes, wie auch die Zeugnisse der Buchkunst, so etwa die prominenten Kalenderbilder der Stundenbuches des Herzogs von Berry (BA 38, 39).

Für den Geschmack der einen, der Edlen, allerdings allein im Hinblick auf das Material zu einfach und zu unelegant, für die anderen, die der Witterung ausgesetzten Berufstätigen, von nur geringem praktischen Nutzen, dürften gerade die Angehörigen der genannten Schichten jedoch kaum zu der Trägerschaft eines Hutes der Bornemann'schen Art zu zählen sein. Eher läßt diese sich in den Reihen der bürgerlichen Gesellschaft suchen, in welcher die Hutmode nach Aussage der frühen städtischen Kleiderverordnungen mit der zweiten Hälfte des 14. Jh. an Popularität gewann¹³⁰.

Trotz des Unvermögens eine eindeutige kostümge-schichtliche Einordnung und dementsprechend schicht-spezifische Klassifizierung der zu untersuchenden Kopf-bedeckung vorzunehmen, ist in der Beschreibung der Kriterien, in denen sich die Kopftracht des betreffenden Schergen, in ihrem Stil und ihrer Beschaffenheit, in der lokalen wie zeitlichen Zuordnung von der des Nachbarn unterscheidet, für die Komposition der Hamburger Tafel doch insofern eine wesentliche Beobachtung geleistet, als es Bornemann in seiner Ausstattung der Männergruppe, indem er neben einem historisierenden Rüstungselement eine bürgerlich anmutende, gegenwartsnahe Huttracht wählt¹³¹, hauptsächlich darum zu gehen scheint, mittels weniger kostümlicher Requisiten eine möglichst einprägsame Differenzierung der Figurentypen zu erzielen.

¹³⁰ S. dazu den Artikel 'Hut' bei L.C. Eisenbarth, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 152

¹³¹ Wobei daran zu erinnern ist, daß derartige Bewertungen spekulativen Charakter besitzen und sich in diesem Falle keine eindeutige Übereinstimmung der Kostümgestaltung mit einem zeitgenössischen Kleidungsstück nachweisen läßt. Ganz abgesehen davon, daß wir bei unseren Überlegungen stets die künstlerische Freiheit, bestehende Formen nach eigenen Vorstellungen zu ergänzen und zu verändern oder neue zu erfinden, miteinzurechnen haben.

Eine von den beschriebenen Kopfbedeckungstypen wiederum deutlich abweichende Gestaltung präsentiert sich dem Betrachter in der Garderobe des schräg hinter dem Würfelspieler hockenden Mannes (BA 40).

Gezeigt ist eine Art Netzhaube, ein kappenförmig eng anliegendes Gebilde aus mit Stickereien und Perlen verziertem Netzgewebe, das die Haare des Trägers vollständig verbirgt. Ganz anders nun aber als im Falle der voran-gehend behandelten Modelle erlaubt die vorgestellte Kopfbedeckung schon in der ersten Begutachtung eine präzise kostümgeschichtliche Bestimmung und Benennung, da sie in ihren Merkmalen ganz jener Form der spätmittelalterlichen Haarhaube entspricht, die im allgemeinen als **Kalotte**¹³² beschrieben wird.

Hierbei handelt es sich um eine knapp sitzende Unterkappe, die ähnlich den Frauenhaarnetzen als Befestigungsvorrichtung der für die Männermode der beginnenden Neuzeit charakteristischen flachen, mützenartigen Kopfbedeckung, des sog. **Barett**s, diente, das bereits im letzten Viertel des 15. Jh. Verbreitung fand¹³³. Für die hier gegebene Datierung sprechen vor allem die Verfügungen der spätmittelalterlichen Kleiderordnungen, in denen die Haubenmode der Männer in den 70er Jahren zum ersten Mal zur Sprache kommt¹³⁴. Und auch in der Auseinandersetzung mit den bildlichen Belegen läßt

¹³² S. dazu bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 277, und die Abhandlung zum 'Balzo', S. 118f., bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, vgl. den Artikel 'Haarhaube' wie 'Haarnetz', S. 96f. Vgl. weiterhin bei H.-F. Foltin, Die Kopfbedeckungen und ihre Bezeichnungen, 1963, unter dem Begriff 'Klott', S. 116. Darüberhinaus s. bei D. Yarwood, Encyclopaedia, 1988, den Artikel 'Caul', S. 72. und vgl. bei E. Crowfoot/F. Pritchard/K. Staniland, Textiles and Clothing, 1992, S. 145-149.

¹³³ Das Barett wird in einem der nachfolgenden Kapitel noch ausführlicher behandelt, s. an dieser Stelle zunächst nur den entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 23f.

¹³⁴ So etwa in der Leipziger Kleiderordnung von 1478, s. bei E. Kroker, Leipziger Kleiderordnungen, 1912, S. 37, oder dann in den 80er Jahren beispielsweise auch in einem Bericht aus Erfurt, in dem wir von Männern hören, die "huben auf der gaße" trugen "in mancherley wiße und farbe, als dy frowen pflegen" s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 330, und s. dort weiterhin, zu den entsprechenden Angaben der Dresdner Kleiderordnung von 1482, S. 334.

sich eine derartige Einschätzung bestätigen, da die bewußte Haarhaube demzufolge nicht vor den 90er Jahren des 15. Jh. begegnet. Zwar sind in verschiedenen Werken der 70er und 80er Jahre, in der Kreuzigung des Meisters des Hausbuches (BA 41) etwa, aus Stoff gearbeitete, zum Teil recht voluminös geschnittene Männerhauben wiedergegeben¹³⁵. Die eng anliegende Netzkappe aber, wie Bornemann sie zeigt, tritt erst in den malerischen Kostümgestaltungen des endenden 15. und beginnenden 16. Jh. auf, wobei mit dieser Kopftracht ganz unterschiedliche Charaktere bekleidet werden: Ein Peiniger des gemarterten Christopherus in einer Darstellung des sog. Hausbuchmeisters aus den 90er Jahren (BA 44), nicht anders als der ritterliche Heilige Georg des Paumgärtner-Altars Albrecht Dürers (BA 45)¹³⁶. Hier wie dort allerdings in einer schmucklos-schlichten Variante, wie sie, ob mit oder ohne Barett, ebenfalls in den Porträts der Zeitgenossen, so etwa dem Bildnis des letztgenannten Künstlers selbst, zu finden ist (BA 47)¹³⁷.

¹³⁵ Eine derart voluminös-aufgebauchte, zum Teil turbanähnlich gestaltete Stoffhaube finden sich z.B. ebenso in der gegen 1480 geschaffenen Auferstehungstafel des Liesborner Meisters (BA 42) wie in den um 1500 entstandenen Legendenzyklen des Hans von Geismar (BA 43).

¹³⁶ Hier sind zahlreiche weitere Gestaltungen anzuführen, von denen der Bilderatlas eine Auswahl, z.B. den Münchner Kreuzigungsaltar des gleichnamigen Meisters zeigt, der sowohl einen Heiligen im Gefolge des Hl. Mauritius als auch den Henker des Märtyrers mit der bewußten Haubentracht ausstattet, bei letzterem ergänzt durch ein Barett (BA 46). Unabhängig von der Rolle und der Gesinnung der zu bekleidenden Akteure wird diese Form der Kopfbedeckung also eingesetzt, wenn auch die Trägerschaft insofern einheitlich erscheint, als ihre Mitglieder sich vielfach als Soldaten, als Krieger ausweisen.

¹³⁷ Zahlreiche weitere Beispiele lassen sich nennen, so z.B. das 1504 entstandene Bildnis des Claus Stalberg von Jörg Ratgeb oder etwa auch das 1515/20 geschaffene Patrizierporträt eines niedersächsischen Meisters (s. BA 48, 49).

In der Gruppe der als Vergleichsobjekte des Hamburger Kalvarienberges herangezogenen Kreuzigungstafeln bildet die Kostümkomposition Bornemanns allerdings wiederum eine Ausnahme. Weder in den Gestaltungen der norddeutschen Kollegen noch der zeitgenössischen westfälischen oder rheinischen Meister läßt sich eine Kopftracht dieser Art entdecken, die noch in den aufwendig ausgestatteten Passionsszenarien der nachfolgenden Malergeneration eher nur vereinzelt auftaucht¹³⁸.

Für Bornemann und seine Form der Rollenkennzeichnung erweist sich gerade jenes Haubenmodell allerdings in zweifacher Hinsicht als besonders geeignet. Zum einen, in dem es als Kleidungsstück mit modischem Akzent neben das antiquierte Rüstungselement und den bürgerlich-bieder anmutenden Hutklassiker gestellt, dazu dient, die Mitglieder der soldatischen Versammlung als individuelle Typen zu erfassen. Zum anderen, da mit der hier gezeigten Kopfbedeckung nicht nur auf die soziale Zugehörigkeit sondern darüberhinaus auf den Charakter, die Gesinnung des Trägers verwiesen werden kann, der mit dem reichen Schmuck seines Netzes gegen die obrigkeitlichen Gebote verstoßend, welche den Bürgern noch bis in das 16. Jh. hinein die Verwendung von perlen- und edelsteinbesetzte Hauben untersagten¹³⁹, gleichsam als Gesetzesbrecher wahrzunehmen ist.

¹³⁸ Dies gilt ebenso für den frühen Dortmunder Kalvarienberg Derick Baegerts (Tafel 22) wie für die späten Kompositionen, etwa des Meisters von St. Severin (Tafel 36) oder dem des Aachener Altares (Tafel 37). Einige der wenigen Werke des frühen 16. Jh., wie etwa Hans Raphons Kreuzigungstafel von 1506, in deren Ausstattung die Haarhaube Verwendung findet, sind im Bilderatlas vorgestellt (BA 50, 51).

¹³⁹ S. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 395ff., der hier u.a. auf die Verordnungen des Reichstages zu Freiburg von 1498 verweist, in denen verfügt wird, daß niemand, ausgenommen der Adel, "gulde oder silbere hauben trage". Und ähnlich lauten die Bestimmungen der Wormser Reichsordnung von 1530, die u.a. auch den Kauf- und Gewerbsleuten das Tragen derart geschmückter Haarhauben untersagen, s. dazu bei E. Thiel, *Geschichte des Kostüms* 1989, S. 186.

Gugel und Chaperon

Eine weitere eigenwillige Form der Kopfbedeckung zeigt die Soldatenrunde.

Gemeint ist das die Kleidung des neben dem Würfler hockenden Kriegsknechtes bezeichnende mützenartige Gebilde, dessen das Gesicht des Mannes rahmende Stofffülle auf der einen Seite glatt vom Scheitel herabfällt, auf der anderen dagegen in einer beutelartigen Ausstülpung mit schmückendem Fransenbesatz mündet (BA 52). Ausgehend von schriftlichen Belegen und vor allem von dem umfangreichen bildlichen Vergleichsmaterial läßt sich diese Kreation als eine der unzähligen Varianten der aus der sog. **geschwänzten Gugel** entwickelten männlichen Kopftracht identifizieren¹⁴⁰. Dabei handelt es sich um eine Kapuze mit langem Zipfel, die in ihrer spätmittelalterlichen Gestalt nicht über den Kopf gezogen, sondern mit der Gesichtsoffnung auf den Scheitel gesetzt und individuell drapiert getragen wurde, formal und terminologisch also nur schwer zu fassen ist, da die Art des Tragens über die jeweilige Erscheinungsform entscheidet¹⁴¹.

¹⁴⁰ S. zur Gugel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 92f., vgl. I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 219f., s. darüberhinaus bei H.-F. Foltin, Die Kopfbedeckungen und ihre Bezeichnungen, 1963, S.191f., sowie bei L.C. Eisenbarth, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 150f., welche auf die zahlreichen Belege für das Auftreten der Gugel in den spätmittelalterlichen Kleiderordnungen als eines der frühesten Zeugnisse (z.B. die Speyrer Verordnungen) von 1356 verweist, laut deren Vorgaben der "ziphel" nicht mehr "denne anderhalb elen lang" sein sollte, s. dazu bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 295. Nähere Angaben zur Form und Beschaffenheit des besagten Kleidungsstückes sind vor allem aber in den Chroniken des späten Mittelalters zu finden, so etwa in den Aufzeichnungen des Petrus von Zittau, der bereits im Jahre 1329 von Kapuzen mit überlangen Zipfeln zu berichten weiß, zitiert bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 287, und s. ebd. zur Limburger Chronik, S. 292f.

¹⁴¹ Von einer derartigen Tragweise der Gugel wird u.a. auch in der Limburger Chronik von 1389 berichtet, hier allerdings in Hinsicht auf die Tracht der weiblichen Bevölkerung und deren allgemein heftig kritisierte Vorliebe für die Verwendung männlicher Kleidungselemente. So war es nach der Beschreibung des Chronisten zu beobachten, daß eine Frau die "kogeln" auf ihr Haupt "storzete", so daß diese "ir vorn uf zu berge ober dem heubte" stand, s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 304.

Von der Vielfalt der Verwandlungsmöglichkeiten vermag die Betrachtung der spätmittelalterlichen Bildnisse zu zeugen. So können Zipfel, Kragen und Kapuzenteil, oft durch seidene Bänder, Zendal genannt¹⁴², und andere verstärkende, Volumen schaffende Materialien ergänzt, turbanartig gewunden, zu dem sog. **Chaperon** geformt getragen werden¹⁴³, wie es vor allem die frühen Bildnisse der Niederländer, beispielsweise Jan van Eycks Londoner Selbstporträt (BA 53) zeigen¹⁴⁴.

Aber auch mit lose von dem wulstig unterfütterten Rand herabhängenden Kapuzenteilen ist der betreffende Kopfbedeckungstypus in den Werken der niederländischen wie der deutschen Künstler der ersten wie der zweiten Hälfte des Jahrhunderts häufig wiedergegeben, ob in dem um 1420

¹⁴² S. hierzu bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 286f., sowie den Artikel zur 'Sendelbinde', S. 235. Vgl. zudem den Artikel 'Liripipe' bei D. Yarwood, Encyclopaedia, 1988, S. 277.

¹⁴³ Als formgebende Verstärkung der turbanähnlichen Gestaltung der Kapuzentracht des im italienischen 'Capuccio' genannten Chaperons diente, vor allem eine Art Wulstring, allgemein als 'Borrelet' bezeichnet, von dessen Aussehen uns eine um 1450 gefertigte Zeichnung Paolo Uccellos eine Vorstellung vermittelt, s. bei F. Boucher, 20.000 years of Fashion, 1987, Abb. 405, S.212.- Allgemeine Informationen gibt neben H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 46, u.a. P. Post, Die französisch-niederländische Männertracht, 1910, zur Kapuzenmode s. hier S. 53f., die italienischen Turbanvarianten werden im Rahmen der Untersuchung von J. Herald, Renaissance Dress, 1981, behandelt, vgl. dazu S. 55 und S. 61.

¹⁴⁴ Neben dem Porträt des sog. Tymotheos, in dem der Interpretation J. Paviots, 1995, zufolge der grüne Hut insofern eine besondere Rolle spielt, als dieser den Dargestellten möglicherweise als Mitglied einer Rhetorikergilde kennzeichnet, sind zahlreiche weitere Beispiele zu nennen, die vor allem in der französisch-burgundischen Buchmalerei des beginnenden 15. Jh. vorliegen, beispielsweise in einer Miniatur der Limburg-Brüder, die den Herzog von Berry zeigt. Aber auch frühe Werke der Tafelmalerei, etwa Robert Campins Bildnis eines Mannes von 1430, lassen sich anführen (vgl. BA 54-56).

geschaffenen Porträt des Herzogs von Brabant (BA 57) oder der Darstellung des Edelmannes in Bernt Notkes 1463 entstandenen Lübecker Totentanz (BA 58)¹⁴⁵.

Gerade in der letztgenannten Tragweise findet sich eine derartige Form der Kopfbedeckung ebenfalls in den Veranschaulichungen spätmittelalterlicher Altarwerke, und zwar gleichermaßen in der Ausstattung der Heiligen, der Apostel und Propheten, so etwa in den Legendenzyklen des Meisters des Marienlebens zu sehen (BA 60), wie auch der Kostümierung der in den Verbildlichungen des Passionsgeschehens agierenden Schergen und Statisten, was u.a. die Gestaltungen des Schöppinger oder des Karlsruher Meisters (BA 61, 62) bezeugen¹⁴⁶.

Entspricht der Bornemannsche Gugeltypus in seiner beutligen Stoffülle auch in gewisser Weise den Gestaltungen, die vorangehend gezeigt wurden, so scheint doch mit dem mützenartigen Charakter und dem Fransenschmuck noch auf eine andere der aus der Kapuzentracht abzuleitenden Kopfbedeckungsvarianten verwiesen zu werden. Denn nicht allein voluminöse Turbankreationen entwickelten sich aus der Gugel.

An Kragen und Spitze gekappt, oftmals abgestumpft und meist mit Fransenborten oder Quastenschmuck versehen, entstanden Mützen oder Kappenformen, die sowohl im Rahmen der zeitgenössischen Porträts, etwa Dürers Madrider Selbstbildnis (BA 65), als auch in den Legenden- und Passionsdarstellungen der Zeit zu finden sind. Dies gilt für die Gerechtigkeitsbilder Gerard Davids (BA 66), nicht anders als für die Kreuzigungsdarstellung des Schinkelaltares (BA 67) oder Derick Baegerts Dortmunder Kalvarienberg (BA 68), in welchem einer der Statisten aus der

¹⁴⁵ Ebenso sind Gestaltungen englischer Künstler, so z.B. die um 1422 geschaffenen Skulpturen eines Grabmals aus St. Mary in Haversham (BA 59), unter der Fülle der Vergleichswerke zu finden.

¹⁴⁶ Wiederum ist auf eine Vielzahl vergleichbarer Zeugnisse, ob Pisanellos Bildnis des Heiligen Eustachius (BA 64) oder die Darstellung eines Marterknechtes aus der Dornenkrönung des Göttinger Barfüßeraltares (BA 63), zu verweisen.

um die Heilige Veronika versammelten Personengruppe mit einer kappenartigen Variante des bewußten Gugeltyps ausgestattet ist¹⁴⁷.

Während also die erstgenannte stoffreiche Spielart, die, wie wir sahen, zunächst der Personenkennzeichnung negativ wie positiv einzuschätzender Figuren diene, tritt diese gegen Ende des Jahrhunderts dann überwiegend als kos-tümliche Charakterisierung derjenigen positiv bestimmten Akteure in Erscheinung, welche wie beispielsweise Josef von Arimathäa oder Symon von Cyrene in den Schilderungen der Passion eine nicht unwesentliche Rolle spielen¹⁴⁸. Wogegen uns die fransenverzierte Mützenform in den Bildschöpfungen des ausgehenden 15. Jh. zumeist in der für die Schergen und Peiniger gewählten Garderobe, u.a. etwa in Dürers Kreuzanheftung des Wittenberger Marienaltares, begegnet (BA 75).

Es bleibt zu fragen, wie die Kopfbedeckungskreation der Komposition Bornemanns einzustufen ist.

Abgesehen davon, daß eine derartige Gugelvariante als Bekleidungsselement in der Darstellung der unter dem Kreuz Christi versammelten Soldaten eines Kalvarienbergbildes generell die Ausnahme bildet¹⁴⁹, handelt es sich bei dem

¹⁴⁷ Nicht erst in den Bildnissen der späten 90er Jahre aber taucht die bewußte Fransenkappe auf, und nicht allein Berühmtheiten wie Dürer, welcher sich ja bereits im Knabenalter mit einer derartigen Bekleidung zeigt (BA 69), sondern auch weniger prominente Zeitgenossen sind in den Zeugnissen der 80er Jahre, wie etwa einem dem Meister des Lüneburger Weltgerichtsbildes zugeschriebenen Porträt (BA 70), mit jener Kopfbedeckung wiedergegeben. Mit diesem Jahrzehnt tritt das fransengeschmückte Kapuzengebilde dann ebenfalls vermehrt in der Garderobe der in den Veranschaulichungen der Heilsgeschichte präsentierten Akteure auf, so u.a. z.B. in der Kostümierung eines Berittenen der Kreuzigung des Meisters des Sinzinger Altares (BA 71).

¹⁴⁸ Dies gilt u.a. z.B. für die Kreuztragungstafel des Meisters des Hildesheimer Johannesaltares oder etwa die Beweinung des Kölner Severinmeisters (BA 72, 73). Aber auch in den Heiligendarstellungen der Sippenbilder des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh. beispielsweise in dem 1509 geschaffenen Altar Lucas Cranachs kommt die besagte Form der Gugeltracht zum Einsatz (BA 74).

¹⁴⁹ Zumindest in Hinsicht auf die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Kalvarienbergdarstellungen des 15. Jh., die im Anhang des Textbandes wiedergegeben sind, kann eine derartige Aussage getroffen werden.

Entwurf der Hamburger Kreuzigungstafel zudem um eine Gestaltung, die keiner der beschriebenen Typen eindeutig zuzuordnen wäre, sondern vielmehr wie ein Konglomerat der verschiedenen Formen, gleichsam ein überkommenes Modell mit modernisierendem Aufputz, anmutet.

Die Schöpfung Bornemanns als kostümliche Mischform zu betrachten, macht insofern Sinn, will man jene als Anspielung auf das Kleiderverhalten der unteren Gesellschaftsschichten, also vor allem der Bauern und der Tagelöhner, verstehen. Denn diesen war ja zur Befriedigung ihrer modischen Ambitionen kaum eine andere Möglichkeit gegeben, als das Vorhandene, die altbewährte Kapuze also, als die wir die einfache geschwänzte Gugel zu diesem Zeitpunkt Ende des 15. Jh. bereits zu titulieren haben, mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln, von denen zeitgenössische Illustrationen, vom Hausbuchmeister bis zu Dürer (BA 76-78), ebenso wie literarische Dokumente ein beredtes Zeugnis ablegen, entsprechend aufzuarbeiten¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Noch im 13. Jh. im wesentlichen als Zweckbekleidung der unteren Schichten anzusehen, etablierte sich die Kapuzentracht in ihren phantasievollen Abarten, in den geschwänzten und vor allem den daraus entwickelten turbanartigen Varianten, im 14. Jh. dann in der Garderobe der vornehmen Gesellschaft, ja avancierte die so geschaffene, in der weiteren Entwicklung ausgepolsterte und ihrer Drapierung fixierte Turbangestaltung der Gugel schließlich zum Kopfputz des höfischen Zeremonialgewandes der burgundischen Herzöge und Ritter vom Goldenen Vlies. Mit dem späten 15. Jh. verliert jene Form der Kopftracht in den betreffenden Kreisen in zunehmenden Maße an Popularität, bevorzugt werden nun, wie im vorliegenden Kapitel bereits beschrieben, überwiegend Kopfbedeckungen wie das Barett, und dient die Gugeltracht den privilegierten Gesellschaftsvertretern im allgemeinen nur mehr als Jagd- und Reisekleidung. So ist, wie es scheint, mit dieser Zeit gleichsam wieder die Ausgangssituation erreicht, indem sich die Kapuzenkleidung nun erneut als ein für die unteren Bevölkerungsschichten typisches Kleidungsstück, vornehmlich für die bäuerlichen Kreise, zeigt. Nunmehr allerdings nicht in der ursprünglichen, sondern zumeist in einer modisch aufgearbeiteten Fassung, die jenes Bemühen, es den Vornehmen gleichzutun, zu dokumentieren scheint, was in den satirischen Schilderungen des bäuerlichen Standes u.a. bespöttelt wird. Vgl. dazu allg. H. Wunder, *Der dumme und der schlaue Bauer*, 1985, und s. zudem H. Schüppert, *Bezeichnung, Bild und Sachen*, 1988, S. 111 ff., welche hier auf die Topik der mittelalterlichen Bauernkarikatur verweist, wie sie sich schon bei Neidhart von Reuenthal finden läßt. Zu dem Bild des Bauern in den Werken Neidhardts und seiner Kollegen s. bei U. Lehmann-Langholz, *Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung*, 1985, S. 175-80 und S. 183-89. Und nicht nur in literarischen, auch in einer Vielzahl von bildlichen Zeugnissen vor allem des späten Mittelalters ist dies aufzuzeigen. Das gilt u.a. z.B. für Martin Schongauers Darstellung einer Bauernfamilie, in der wir den kleinen Sohn des Paares mit der viel zu großen, turbanartig drapierten Gugel des

Bereits in dieser ersten einführende Auseinandersetzung mit der Kleiderikonographie spätmittelalterlicher Bildzeugnisse bietet die Kollektion der bislang betrachteten und beschriebenen Ausstattungsstücke ein breites Spektrum von unterschiedliche Formen der kostümlichen Charakterisierung, die hier vom historisierenden Helm über die zeitgenössische Haube bis hin zur Gugelmode des einfachen Mannes reichend, nun anders als die sich im exotisch-phantastischen Bereich bewegend Typenkennzeichnung der Krieger früher Kölner oder westfälischer Kompositionen¹⁵¹, konkretere zeitliche Ebenen markiert und gesellschaftliche Positionen bezeichnet.

Bestimmt demnach Bornemanns Soldatengruppe die mittels jener Ausstattung erzielte Differenzierung der einzelnen Gruppenmitglieder, so prägt das Bild der Kriegsknechte in den Darstellungen unserer Vergleichswerke, in den Tafeln Baegerts oder den Altären der Kölner Meister etwa, dagegen die Homogenität der für den Gruppenverband gewählten Kostümierung. Die Soldaten, welche die genannten Zeugnisse, abgesehen von einem einzelnen schlichten Hut oder einfachen Helm, überwiegend ohne Kopfbedeckung wiedergeben, treten nicht überzeugend als individuell charakterisierte Personen in Erscheinung, sondern verbleiben in ihrer insgesamt gesehen eher undifferenzierten Aufmachung in der Anonymität der Gruppe.

Vaters bekleidet sehen (BA 79).

¹⁵¹ Eine eingehendere Betrachtung der exotisch-anmutenden Elemente in der kostümlichen Ausstattung spätmittelalterlicher Bildwerke wird in dem Kapitel UNTER FREMDEN vorgenommen.

Nicht die Kostümierung sondern die Gebärdensprache ist es hier, die sich uns in einer drastischen Choreographie erregter Gesten und exaltierter Posen als Mittel der Rollenkennzeichnung darstellt, eine durchaus effektvolle Choreographie, jedoch wenig dazu geeignet, einzelne Persönlichkeiten herauszuarbeiten.- Je heftiger die Bewegung und leidenschaftlicher die Gebärde, je bizarrer die Verrenkung der Kämpfenden, um so enger scheint die Gruppe in sich verwoben, um so stärker auf sich bezogen.

Bornemann dagegen schafft nicht nur mit der Gruppierung der Figuren eine Öffnung zum Betrachter.

Seiner in den zeitlichen wie räumlichen Bezügen nachvollziehbarer erscheinenden kostümlichen Personen-charakterisierung entstammen Individuen, die den Betrachter in den "Typen" gleichsam "Menschen" erkennen und so ein Gegenüber sehen lassen¹⁵².

Inwieweit dieses Erkennen jedoch mit einem Wiedererkennen im Sinne einer Identifikation des Betrachters mit dem gezeigten Gegenüber gleichzusetzen ist, bleibt zu diskutieren.

Dabei spielt nicht allein die Auseinandersetzung mit der Kopfbedeckung der dargestellten Gruppe eine Rolle; vielmehr gilt es auch die Kleidung als solche, das Gewand an sich, einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

¹⁵² Zumal sich in dieser Gruppe die einzige Figur im Bild befindet, die den Blick direkt auf den Betrachter richtet. Mit der Bezugnahme des Dargestellten auf den Beschauer beschäftigt sich u.a. die Arbeit A. Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, 1964.

b. DIE UNIFORM DER UNTERSCHICHT

Der Kittel

In der auf die Behandlung der Kleidung der bewußten Soldatenschar gerichteten Untersuchung, soll sich die Betrachtung auf jene Gestalt konzentrieren, die im Vordergrund vor der Gruppe, auf gleicher Ebene mit der Stifterin kniend und so den Endpunkt unseres Rundblickes markierend, mit ihrer provokanten Pose die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.

Mit gespreizter Beinstellung und gegen den vorgeneigten Oberkörper weit nach hinten geschobenem Becken, auf das sich die Hand des nach hinten abgewinkelten Armes stützt, dem Beschauer die breite Fläche des Rückens zuwendend, erscheint diese Pose nicht nur besonders geeignet, den Blick auf die Gruppe der Krieger zu lenken, sondern darüber hinaus auch ein Gewandstück vorzustellen, das in seiner Grundform gleichsam das Standardmodell der für die Schergen und Soldaten nicht nur der Hamburger Tafel gewählten Kostümierung bildet (BA 80).

Denn gezeigt ist ein hier mit Schlitzsen versehener und gegürtet getragener **Kittel** oder **Hemdkittel**¹⁵³, der als Obergewand des Mannes durch das gesamte Mittelalter hindurch die Kleidung der körperlich arbeitenden Schichten, der ländlichen wie der städtischen Arbeiter, charakterisiert¹⁵⁴. Ein Kleidungsstück,

¹⁵³ S. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 132

¹⁵⁴ Unter der Bezeichnung Arbeiter ist in diesem Zusammenhang die große Gruppe der körperlich arbeitenden und das bedeutet auch der handarbeitenden Bevölkerung (vgl. den Artikel "Arbeiter" in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd.1, 1972, S. 216ff. sowie den entsprechenden Aufsatz im LexMa, Bd 1, vor allem III, Sp. 871-75) im Sinne des für die Abhängigen, die Mittel- und damit Prestigelosen noch des späten Mittelalters zu verwendenden Begriffes der "Armen (pauperes)" zusammengefaßt. Vgl. dazu E. Maschke, Die Unterschichten der mittelalterlichen Städte, 1973, dort vor allem S. 350-54, welcher, ähnlich wie in Hinblick auf das 10 Jh. J. Fichtenau, Lebensordnungen, 1992, in seiner Untersuchung, S. 474f., auf die Vieldeutigkeit jenes Sammelbegriffes verweist, der den Landarbeiter wie den Handwerksmeister, so etwa in zeitgenössischen Chroniken zu lesen, meinen kann (s. Maschke S. 353f.). Und für alle Angehörigen der tätigen Bevölkerung, der bauerlichen wie der städtischen, stellte der Kittel die obligatorische Bekleidung dar, s. dazu den Beitrag von H. Hundsichler zum bauerlichen Alltagsleben im LexMa, Bd. 1, Sp. 1572-74 sowie den Aufsatz von G. Jaacks, Städtische Kleidung, 1982, hier vor allem S. 219. Zur Arbeitskleidung allg. s. bei H. Kühnel,

das an sich keine große Spanne individueller Formenvielfalt bietet und dessen Gestalt über die Jahrhunderte hinweg weitgehend unverändert bleibt¹⁵⁵.

Anlehnend an die Tunika¹⁵⁶, hemdartig schlicht geschnitten, wenn auch in der Länge variierend, hüft- bis knielang¹⁵⁷ lose herabfallend oder gegürtet, begegnet uns hier die schlichteste Form des Kleides und damit die Kleidung der einfachen Leute, die Uniform der Unterschicht.

Der Bewegungsfreiheit gewährleistenden Schlichtheit des Gewandes entspricht die Einfachheit des verwendeten Kleiderstoffes, der nach Vorgabe der mittelalterlichen Kleiderordnungen bezeichnend für den niederen Stand des Trägers aus strapazierfähigen Stoffen minderer Qualität, wie unreinen Leinengeweben aus Werg oder Zwillich, zu bestehen hatte¹⁵⁸.

Bildwörterbuch, 1992, S. 11 f. und vgl. zudem den Überblick, den die Publikation von M. Lister, *Costumes of Every Day Life*, 1972, gibt.

¹⁵⁵ So ist der Bauer, den ein Holzschnitt aus Thomas Murners Werk "Von dem großen lutherischen Narren" von 1522 zeigt, mit keiner anderen Kitteltracht ausgestattet, als sie der Schnitter, der uns in einer der um 1220 entstandenen Monatsdarstellungen im Portal der Westfassade von Notre Dame in Paris begegnet, aufweist (s. BA 81, 82).

¹⁵⁶ Zur Tunika s. bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 272-75, und auch bei J. Wilpert, *Die Gewandung der Christen*, 1898, S. 1-6.

¹⁵⁷ Die unterschiedliche Länge, in der die Gewandung in den mittelalterlichen Bildwerken in Erscheinung tritt, läßt sich, wie an anderer Stelle noch zu sehen ist, allerdings nicht unbedingt zu den jeweils gegebenen modischen Tendenzen in Beziehung setzen. So zeigt etwa der Meister von Schöppingen in einer "Zeit der kurzen Röcke" generell lange Kittel (vgl. u.a. z.B. Tafel 16). Dementsprechend können über den von Bornemann dies-bezüglich gewählten, relativ lang gehaltenen Kittelschnitt nur Vermutungen angestellt werden. Zum Thema der Kleiderlänge und deren Bedeutung in bildlichen Darstellungen, s. das Kapitel TRAGENDE ROLLEN.

¹⁵⁸ Die Belege sind in dieser Hinsicht sehr deutlich. In fast allen mittelalterlichen Kleiderordnungen finden sich die Garderobe der gesellschaftlichen Unterschichten betreffende Bestimmungen bezüglich der zu verwendenden Materialien, von Verfügungen wie sie die sich auf Vorgaben Karls des Großen berufende Kaiserchronik aus der Mitte des 12. Jh. vermittelt,- bei der es sich vermutlich vielmehr um eine Preisregulierung gehandelt haben dürfte, s. dazu bei N. Bulst, *Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung*, 1988, S. 34,- bis hin zu den Gesetzen des 16. Jh., z.B. der Reichsordnung von 1530. Vgl. hierzu bei E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, 1989, S. 184, und zu den entsprechenden Angaben einer späteren, 1578 erlassenen Polizeiordnung bei V. Baur, *Kleiderordnungen in Bayern*, 1975, S. 49.

"Von grober Leinwandt Kittel"¹⁵⁹ also sollten, wie es noch eine Verordnung des 16. Jh. vorschreibt, die Unfreien und Hörigen kleiden. In eben jener Aufmachung, in der auch die Arbeitsvorgänge schildernden Darstellungen mittelalterlicher Buchillustrationen von der Bilderhandschrift des Sachsenspiegels aus dem Anfang des 14. Jh. (BA 83) über die Monatsbilder des Stundenbuches des Herzogs von Berry (BA 84) bis hin zu den Miniaturen des Hamburger Stadtrechts aus dem endenden 15. Jh. (BA 85) die Arbeiter und Bauern bei ihrer Tätigkeit zeigen¹⁶⁰.

In der Kostümausstattung der den Szenen des Lebens und des Leidens Jesu gewidmeten Darstellungen spätmittelalterlicher Altarwerke findet sich das bewußte Kleidungsstück allerdings als Ausstattung ganz unterschiedlicher Charaktere in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen eingesetzt.

Zum einen bildet der Kittel das obligatorische, gleichsam berufsbezeichnende, Gewand der Hirten in den entsprechenden Veranschaulichungen der

¹⁵⁹ 51) So heißt es z.B. in einer sächsischen Kleiderordnung von 1546, s. bei L. C. Eisenbarth, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 75

¹⁶⁰ Einige weitere Beispiele bildkünstlerischer Darstellungen der arbeitenden Bevölkerung sind im Bilderatlas wiedergegeben (BA 86, 87). Wobei die jeweils unterschiedlichen Funktionen der benannten Zeugnisse, die Intentionen ihrer Verfasser in diesem Zusammenhang allerdings nicht näher betrachtet werden kann. Hier soll zunächst nur interessieren, mit welchen Mitteln jene Bilder den Dargestellten als Vertreter der arbeitenden Klasse, als Bauern oder etwa Handwerker kenntlich machen. Mit dem Bild des Bauern beschäftigen sich auch die Beiträge von B. Haendcke, der Bauer in der deutschen Malerei, 1912, und K.K. Eberlein, Der Bauer in der Kunst, 1935.

Verkündigung und Anbetung, wie es, um nur zwei Beispiele von unzähligen zu nennen, Meister Bertrams Grabower Altar (BA 88) oder in der niederländischen Malerei die Berliner Anbetung des Hugo van der Goes (BA 89) wiedergeben¹⁶¹.

Zum anderen aber stellt dieses Gewand auch ein typisches Kleidungsstück der Garderobe der Soldaten und Schergen in den Bildern der Passion und Kreuzigung dar, von dem Kalvarienberg des Steinhagener Altars (Ba 92) bis hin zu Jan Bagerts Kreuzigungstafel aus dem frühen 16. Jh. (BA 93)¹⁶². Ist die ärmliche Erscheinung dabei einerseits im positiven Sinne als Ausdruck der Einfachheit, die für die gottgefällige Schlichtheit des Gemütes steht, zu deuten, dient sie auf der anderen Seite der Kennzeichnung eines niederen sozialen Ranges als Merkmal einer niederen Gesinnung.

Dies gilt vor allem für jene Darstellungen kitteltragender Soldaten der im Vergleich mit der Hamburger Tafel zu betrachtenden Kalvarienberge, in deren Gestaltung sich die bewußte Kostümcharakterisierung mit der beschriebenen Choreographie der Gebärdensprache, wie sie etwa Baegerts Dortmunder und Berliner Altar (Tafel 22, 24) oder das Kreuzigungsbild des Sippenmeisters (Tafel 35) zeigen, zu einer besonders drastischen Negativcharakterisierung vereint.

Nicht nur von einfachster Form und Qualität, ebenso schlicht wie zerschlissen, sondern zudem im Ringen mit dem Gegner im heftig bewegten Kampf um den Rock Christi zerdrückt und verschoben, den Körper des Streitenden oft mehr entblößend als verhüllend, zeigt sich der Kittel hier als

¹⁶¹ Eine Reihe vergleichbarer Zeugnisse sind ebenso für das 14. Jh. nennen, so etwa die Veranschaulichung der Geburt Christi des Hohenfurter Altares, aber auch des 16. Jh., u.a. z.B. Heinrich Aldegrevers Anbetung von 1553 (BA 90, 91).

¹⁶² Auch hier läßt sich auf eine Vielzahl von Vergleichsbeispielen verweisen, die von Werken der mittelalterlichen Buchmalerei, so etwa der Kreuzigungsdarstellung des um 980 geschaffenen Codex Egberti, bis zu plastischen Gestaltungen, wie z.B. dem Kalvarienberg des Bordersholmer Altars Hans Brüggemanns von 1521, reichen (vgl. BA 94-96).

ein Kostüm, das die Roheit und Derbheit seines Trägers wirkungsvoll zu illustrieren weiß¹⁶³.

Ein ganz anderes Bild allerdings bietet die Gestaltung der Hamburger Kreuzigungstafel.

Erscheint doch das von Bornemann präsentierte Modell keineswegs abgerissen oder liederlich, der Kittel weder zerknittert noch verrutscht, sondern sauber und unversehrt, ja in einer Art gepflegt, gerade so, als habe man ihn für eben diesen Anlaß mit Sorgfalt erst gereinigt und geglättet.

Aber nicht alleine in Hinblick auf den gepflegten Zustand des Gewandes, sondern auch hinsichtlich seiner Verarbeitung ist hier eine deutliche Abweichung von den zuvor betrachteten Kittlexemplaren zu verzeichnen.

Denn Bornemanns Kostümierung zeigt, abgesehen von einer dem Anschein nach weniger derben Stoffqualität¹⁶⁴, einen Kittel, dessen Säume mit einer schmückenden gestickten Borte säuberlich eingefast sind¹⁶⁵: Eine Verzierung, die in dieser oder ähnlicher Form bei keinem der verschiedenen Kittelgewändern, welche die anzuführenden Vergleichsobjekte darbieten, ob lang oder kurz, geschlitzt oder ungeschlitzt, ob mit oder ohne Arm gestaltet, gegeben ist.

Schmuckreich verzierte Formen des betreffenden Gewandes finden sich in der für die zu untersuchende Soldatengruppe gewählten Ausstattung

¹⁶³ Dies bezeichnet jedoch nicht nur die Darstellung der im Rahmen des Kreuzigungsgeschehens agierenden Soldaten, sondern ebenso die der Schergen und Marterknechte, welche in den dem Kreuzestod Christi vorangehenden Passionsszenen in Aktion treten, so wie z.B. in der Geißelung des um 1390/1400 entstandenen Passionsaltars Meister Bertrams oder der entsprechenden Szene von Johann Koerbeckes Langenhorster Altar aus den 50er Jahren zu sehen (BA 97, 98).

¹⁶⁴ Der Stoff scheint feiner gewebt, glänzender, wobei an dieser Stelle besonders auf die Problematik der Bestimmung "gemalter" Kleidung zu verweisen ist, die sich, wie schon in der Einleitung betont, nicht per se als getreue Wiedergabe der betreffenden Realie verstehen läßt.

¹⁶⁵ S. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 35

spätmittelalter-licher Kreuzigungsdarstellungen im wesentlichen nur in Kompositionen, deren Kleiderschöpfungen insgesamt, d.h. vor allem auch in Gewandschnitt, Stoff und Muster, ein ausgeprägt exotisch-orientalisierender Stil bestimmt¹⁶⁶. So wie es z.B. nicht nur die bereits in Hinsicht auf den phantastischen Aufputz der Hüte, bzw. Turbane, erwähnten Gestaltungen des Schöppinger Altares (Tafel 15) oder der Soester Tafel des Liesborner Meisters zeigen (Tafel 20), sondern gleichermaßen Werke späterer Epochen, etwa der in den 90er Jahren des 15. Jh. geschaffene Lübecker Altar Hans Memlings (Tafel 28), in ihrer Kostümbehandlung aufweisen.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit Bornemanns Kleiderschöpfung läßt sich allein in der Aufmachung einer entsprechenden Soldatengestalt in der Kreuzigungsdarstellung des Hamburger Passionsaltares aus St. Petri (Tafel 33) erkennen, wobei jenes Kittelgewand, das ebenfalls hochgeschlitzt und gegürtet wiedergegeben ist, statt eines bestickten Besatzes eine schlichte Paspelierung säumt.

Wie also ist die gegenüber den dürftig-liederlichen oder aber üppig-phantastischen Kostümkompositionen vergleichs-weise manierlich-schlicht anmutende Gestaltung der Bornemann'schen Art einzuschätzen¹⁶⁷?

Eine mögliche Erklärung gäbe eine Anlehnung an zeitge-nössische, d.h. für den Künstler beobachtbare Gewand-formen anzunehmen, die einen Rückschluß auf die Kleidung des endenden 15. Jh. erlaubt.

Läßt sich eine vollständige Erfassung und Bestimmung der Kleidung und

¹⁶⁶ Die Orientalisierung als Mittel der Negativ-kennzeichnung wie auch als eine Form der historisierenden Kostümierung wird, wie erwähnt, in dem Kapitel FREMDE ausführlich erörtert.

¹⁶⁷ Dabei soll hier alleine das Gewand als solches interessieren, der auffällige Zackenkragen, der, wenn auch nicht als orientalisierend, so doch durchaus als phantastisch zu bezeichnen ist, wird in einem anderen Zusammenhang, in dem Kapitel IM KREIS DER AUSSENSEITER eingehender betrachtet.

Kleidungsgewohnheiten gerade der weniger begüterten und mittellosen Bevölkerungsschichten alleine aufgrund der divergierenden Aussagen zur wirtschaftlichen und sozialen Lage der einzelnen Gruppen der betreffenden Bevölkerungsschichten, der Bauern beispielsweise, auch kaum leisten¹⁶⁸, so scheint jedoch zumindest deutlich, daß die Gewandgestaltung der Hamburger Tafel, was die Qualität und Verarbeitung der Kitteltracht anbelangt, ein realistischeres Bild zeichnet als das Gros der Vergleichswerke. Denn dieses Bild entspricht einer Entwicklung, welche die Kleiderverordnungen des ausgehenden 15. und vor allem beginnenden 16. Jh. in Bezug auf die Kleidung der so benannten Unterschichten vermitteln.

Neben jenen Anordnungen nämlich, die gleich der eingangs zitierten Verfügung an die frühen Gesetzgebungen anschließend, dem Bauernstand noch im 16. Jh. das Tragen grober Kleiderstoffe und schmuckloser Gewänder vorschreiben¹⁶⁹, finden sich vermehrt Bestimmungen, die den Vertretern der gesellschaftlich niederen Schichten, also den Handwerksknechten und Bediensteten, den reisigen Knechten und Landsknechten, ja selbst den stets

¹⁶⁸ Auf die konträren Meinungen bzw. Auslegungen der oft sehr gegensätzlichen Quellenaussagen verweist u.a. W. Rösener, *Zur sozialökonomischen Lage der bäuerlichen Bevölkerung*, 1984, hier vor allem S. 9-13. Dementsprechend schwierig erscheint die Erfassung des bäuerlichen Kleidungswesens, denn auch hier erweisen sich die Quellen vielfach als sehr widersprüchlich. So finden sich zum einen Klagen über Bauern, die Samt und Seide tragen (s. dazu L. C. Eisenbarth, *Kleiderordnungen der deutschen Städte*, 1962, S. 54, und auch bei S. Epperlein, *Der Bauer im Bild*, 1975, hier S. 88f.), kennen wir zum anderen aber zeitgenössische Beschreibungen wie z.B. die Schilderungen des Johannes Boemus aus dem späten 15. Jh., die von den ärmlichen Lebensverhältnissen der besagten Bevölkerungsgruppe zu berichten wissen (s. bei W. Rösener, S. 12). Speziell zur bäuerlichen Kleidung s. zudem die Publikation von M. Closson/P. Mane/F. Piponnier, *Le costume paysan*, 1984, S. 291-308.

¹⁶⁹ Vgl. Anm. 50, welche bereits verschiedene späte Verfügungen des 16. Jh. nennen, wie wir ihnen in ähnlicher Form ja selbst noch in diesbezüglichen Anordnungen des 18. Jh. begegnen, welche dem Bauernstand das Tragen bestimmter Materialien und Schmuckelemente, Silber und Perlen z.B. untersagen, vgl. dazu bei V. Baur, *Kleiderordnungen in Bayern*, 1975, S. 62f.

die unterste Stufe der Rangordnung einnehmenden Bauern und Landarbeitern, eine in Bezug auf das zu verwendende Material qualitativere Kleidung zubilligen. Nun wird Tuch bis zu einem Gulden pro Elle, zum Teil selbst ausländischer Produktion, so etwa "lindisches" Tuch, gestattet¹⁷⁰ und darüberhinaus vereinzelt auch schmückendes Zubehör erlaubt¹⁷¹.

Anzumerken ist allerdings, daß die in den einzelnen Kleiderordnungen vorgenommene Einstufung und Unterscheidung der Stände, die zu diesem Zeitpunkt wesentlich auf der Unterscheidung der verschiedenen Stoffe und Materialien basiert¹⁷², keinem einheitlichen Schema folgt. So können einerseits z.B. ländliche und städtische Bevölkerungsgruppen voneinander abgesetzt, andererseits aber Bauern und Bürger oder Bauern und Handwerker in einer Gruppe zusammengefaßt, bzw. nur in Bezug auf bestimmte Kleidungsstücke unterschieden werden. Zudem sind die einzelnen Stände, ob Bürger, Bauern oder Handwerker, ja nicht als homogene Gruppe zu verstehen, sondern schließen immer auch Besitzende und Besitzlose, den Handwerksmeister wie den Lehrling, den Großbauern wie den Landarbeiter, in sich ein¹⁷³.

¹⁷⁰ Zu dieser Entwicklung s. G. Jaritz, *Gemeinsamkeit und Widerspruch*, 1987, S. 23f.

¹⁷¹ Genannt wird z.B. eine Fütterung oder Verbrämung der Gewänder aus einfachem Fell und hier und dort auch ein samtenes Haarband, während die Polizeiordnung von 1578 den Bauern dann immerhin bereits einen Kleiderbesatz aus Stoffen wie Atlas in einer bestimmtem Breite erlaubt, s. bei V. Baur, *Kleiderordnungen in Bayern*, 1975, S. 44 und S. 48f.

¹⁷² Die zunehmende "ständische Binnendifferenzierung" der spätmittelalterlichen Gesellschaft, s. bei N. Bulst, *Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung*, 1988, S. 56f., findet auch und gerade in den Reglementierungen der sich weitgehend an der Staffelung der Steuerklassen orientierenden Kleiderverordnungen Ausdruck, die in der Zeit des ausgehenden Mittelalters im wesentlichen als "Stoffordnungen" zu erfahren sind, vgl. dazu L.C. Eisenbarth, *Kleiderordnungen der deutschen Städte*, 1962, S. 68ff. Eine eingehendere Erörterung der hier angedeuteten Entwicklungstendenzen wird im Rahmen des Kapitels STANDES-TRÄGER vorgenommen.

¹⁷³ Zumal die Kriterien, nach denen die in den Kleidergesetzen des 15. Jh. vollzogene soziale Staffelung erfolgt, ganz unterschiedlicher Art sein können und neben den sich zumeist an die Allgemeinheit richtenden sittlich-moralisch geprägten Vorgaben nicht nur auf der Vermögenseinstufung basierende Verfügungen zu finden sind, sondern ebenso Bestimmungen auftreten, die sich auf eine ständisch orientierte Untergliederung gründen oder etwa auch eine Einteilung nach Altersstufen vornehmen, s. hierzu N. Bulst, *Zum Problem*

Die Angaben der Kleiderverordnungen, auf die hier verwiesen wurde, lassen ebensowenig eine generalisierende Aussage zu, wie die Äußerungen der zeitgenössischen Beobachter, des Ulrich von Campell also etwa, der aus dem Graubündener Raum berichtet, daß im 16. Jh. kostbare Gewänder als alltäglich galten¹⁷⁴. Doch vermögen sie nichtsdestotrotz die Annahme zu bestätigen, daß sich in der Zeit um die Jahrhundertwende auch der "einfache Mann", auch der zunehmend nun im ländlichen Bereich anzusiedelnde Kittelträger¹⁷⁵, in dem meist wohl bescheidenen Rahmen der ihm zur Verfügung stehenden Mittel einen gewissen Kleideraufwand leisten konnte,- zumindest was die Fest- bzw. Sonntagskleidung anbelangt¹⁷⁶.

städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung, 1988, S. 45ff.

¹⁷⁴ Vgl. bei H. Ebener, *Der Bauer in der mittelalterlichen Historiographie*, 1984, S. 114f.

¹⁷⁵ S. bei G. Jaacks, *Städtische Kleidung*, 1982, S. 229.

¹⁷⁶ Zur Arbeitskleidung vgl. bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 11f., s. zudem M. Lister, *Costume of Every Day Life.*, 1972, sowie R. Martin, *Textiles in Daily Lifs*, Cleveland 1985.- Daß für das 15. Jh. eine derartige Unterscheidung von Arbeits- bzw. Alltags- und Festkleidung zu treffen ist, bestätigt u.a. z.B. ein zeitgenössischer Bericht wie etwa eine um die Jahrhundertmitte verfaßte Thüringer Chronik, in welcher der Autor die auffällige Festtagskleidung kritisiert, in der sich seiner Beschreibung nach selbst Dienstknechte gefielen, die "zu festin, hochzeiten unde ouch gemeinlich alle heiligen tag rote schu von loeschfellen trugen und etliche spitzige snabelle daran", s. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 316.

In diesem Zusammenhang erhält auch die Farbigkeit des von Bornemann präsentierten Kleidungsstückes eine besondere Bedeutung. Hier soll allerdings nicht die betreffende Farbe als solche interessieren¹⁷⁷, sondern vielmehr die Tatsache, daß sich der Kittel farbig zeigt, da die Verwendung eingefärbter Gewandstoffe vor allem in Hinsicht auf die Kleidung der unterschichtlichen Bevölkerung zunächst einmal nicht als selbstverständlich vorauszusetzen ist.

Denn deutlicher noch als das Material, die mindere Qualität der Gewandung, vermochte deren Nichtfarbigkeit, die Nichtfarbe der gebrochenen Erdtöne, der grau-braunen bis violett-schwärzlichen Töne naturbelassener Woll- und Leinengewebe also, den niederen Rang des Trägers in der hierarchischen Ordnung der mittelalterlichen Gesellschaft kenntlich zu machen¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Die Bedeutung der einzelnen Farben wird im Rahmen der nachfolgenden Kapitel noch eingehender betrachtet, so beschäftigt sich z.B. sowohl die Untersuchung IM KREIS DER AUSSENSEITER, als auch die Abhandlung ORNAT IN ALTER UND IN NEUER ART mit den verschiedenen Grüntönen und deren Aussage.

¹⁷⁸ Zur Nichtfarbigkeit der Kleidung als Zeichen des niederen Standes s. in dem Ausstellungskatalog von H. Nixdorf/H. Müller, Weiße Westen, 1983, dort vor allem S. 83ff., da hier nicht nur auf den negativen Charakter der naturbelassenen, unreinen Farben sondern zudem auf die Bedeutung verwiesen wird, welche den bräunlich-dunklen Tönen als Ausdruck der Demut und Entsagung selbstaufgelegter christlicher Buße zukommt, z.B. im Rahmen der Ordenstrachten oder der Kleidung von Anhängern religiöser Bewegungen, wie etwa der Humilitäten (s. LexMa, Bd. 4, 210-11). In eben jenem Sinne also, in dem auch die in der Fastenzeit zur Verhüllung des Altars im Kirchenraum ausgespannten Fastentücher (vgl. J. H. Emminghaus, in: Lex. d. Christl. Ikonogr., Bd. 2, 1970, 14f.) wie etwa das um 1375 entstandene Parament von Nar-bonne, vielfach mit Malereien in Grisaille versehen sind,- zur Grisaille-Malerei s. u.a. M. Grams-Thieme, Lebendige Steine, 1988, sowie D. Täube, Monochrome gemalte Plastik, 1991. Wobei auch die farbliche Monochromie der malerischen Gestaltung in unterschiedlichen Sinnzusammenhängen wahrzunehmen ist. So erscheint nach A. Warburgs diesbezüglichen Notizen, in denen sich der Eintrag: "Grisaille = arkadischer Seelenraumbekenner. Primitiv einfältiges, primitiv tatkräftiges Menschentum im Wunschraum." findet, das Grau-in-Grau Dargestellte gleichsam in ein fernes "schattenhaftes Zwischenreich" gebannt, wird mittels der Grisaille, so deutet es C. Schoell-Glass, Warburg über Grisaille, 1991, S. 199-212, ein verlorener Raum beschworen, in dem die Entäußerungen primitiven, d.h. affektgebundenen Menschentums, in dem Leidenschaft und Gefühl somit gefahrlos auszudrücken und zu erleben sind. Was zu dem Ausgangspunkt der Betrachtung, der Sichtbarmachung von Standesunterschieden, zurückkehren läßt, in deren Rahmen die Farblosigkeit ja gleichermaßen als raum- d.h. distanzschaffendes, die zu bezeichnende Bevölkerungsgruppe, das gemeine Volk

Wobei das Grau insbesondere des Tunikagewandes in den mittelalterlichen Quellen, von den hochmittelalterlichen Chroniken und frühen Kleiderverordnungen bis zu den Zeitzeugenberichten des ausgehenden Mittelalters, gleichsam als Synonym für das Erscheinungsbild der bäuerlichen Bevölkerung steht¹⁷⁹.- Noch in der Zeit um die Jahrhundertwende, so z.B. in einer Ordnung des Georg von Landshut von 1501, welche den Bauern und Landarbeitern für ihre Gewänder nunmehr immerhin Tuch zu einem halben Rheinischen Gulden pro Elle zubilligt¹⁸⁰, findet sich, ganz ähnlich wie in dem Landgebot einer im Jahre 1500 erlassenen Polizeiordnung die Vorgabe, die Kleidungsstücke nicht verschiedenfarbig, sondern allesamt aus einer Farbe des vorgeschriebenen Tuches zu fertigen¹⁸¹, eine Vorgabe allerdings, die in den frühen wie den späten Verordnungen generell auf die alltägliche Kleidung, und das bedeutet in diesem Falle auf die Arbeitskleidung der jeweils benannten Personengruppe, zu beziehen ist.

Bereits die Gesetzgebungen des 13. Jh., beispielsweise die Verfügungen des Bayrischen Landfriedens von 1244 und vergleichbare Bestimmungen,

also, in ihr Schattendasein bannendes Mittel zu erfahren war.

¹⁷⁹ Zu den Chroniken des 12. und 13. Jh. s. bei H. Nixdorf/H. Müller, Weiße Westen, 1983, S. 39. Eine frühe Kleiderordnung ist z.B. auch in dem sog. Bayrischen Landfrieden von 1244 gegeben, den G. Jaritz, Gemeinsamkeit und Widerspruch, 1987, S. 23, in seiner Auseinandersetzung mit der spätmittelalterlichen Volkskultur des europäischen Spätmittelalters anführt. Als ein zeitgenössischer Bericht sei hier die Schilderung Ottokars aus der Gaal, die H. Ebener, Der Bauer in der mittelalterlichen Historiographie, 1984, S. 114f., zitiert, genannt.

¹⁸⁰ S. bei V. Baur, Kleiderordnungen in Bayern, 1975, S. 45f.

¹⁸¹ Vgl. V. Baur, Kleiderordnungen in Bayern, 1975, S. 71

enthalten gesonderte Angaben für die sonntägliche und feiertägliche Bekleidung auch der ländlichen Arbeiterschicht, der diesbezüglich das Tragen billiger blauer Gewänder zugestanden ist¹⁸².

Ungeachtet dessen, daß die die Sonntagstracht der Unterschicht charakterisierenden Gewandfarben ebenfalls eher als gebrochene, unreine Töne vorzustellen sind, da mittels der von den weniger Begüterten verwendeten billigen einheimischen Pflanzenprodukte wie etwa der blaufärbenden Waidpflanze kaum die Wirkung der farbintensiven, aus dem Mittelmeerraum eingeführten und entsprechend kostspieligen Substrate erzielt worden sein dürfte¹⁸³, wird die feiertägliche Aufmachung gegenüber der ja auch in der städtischen Arbeitskleidung noch bis in die Neuzeit hinein dominierenden Nicht- bzw. Naturfarbe der Garderobe¹⁸⁴ so doch ein vergleichsweise buntes Bild geboten haben.

Ob vor diesem Hintergrund gesehen auch das Kleid des bei Bornemann gezeigten Kittelträgers als Sonntagsstaat zu deuten ist, soll das nachfolgende Kapitel versuchen zu klären.

¹⁸² Zum Bayrischen Landfrieden und der Ordnung des Herzogs Leopold s. bei G. Jaritz, *Gemeinsamkeit und Widerspruch*, 1987, S.23

¹⁸³ S. dazu bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 133ff., vgl. darüberhinaus A. Leix, *Färberei im Mittelalter*, 1936, hier S. 10-18, sowie die Abhandlungen von A. Leix und M. C. Neuburger, *Handelswege und Farbenmärkte*, 1937, s. vor allem S. 300-313.

¹⁸⁴ S. bei G. Jaacks, *Städtische Kleidung*, 1983, S. 219, und vgl. bei H. Nixdorf/H. Müller, *Weißer Westen*, 1983, S. 84.

Von Strümpfen und Streiflingen¹⁸⁵

In der Auseinandersetzung mit der Uniform der Unterschicht, ist auch die Behandlung der Beinbekleidung einer näheren Betrachtung zu unterziehen, welcher nicht nur in der Bornemann'schen Darstellung der zu untersuchenden Trägergruppe (BA 99) eine entscheidende Bedeutung zukommt.

Zumal die Garderobe die Garderobe der Soldaten und Schergen in den Bildern der Passion ein diesbezüglich außerordentlich breites, von perfekter Einkleidung bis zu Entkleidung reichendes Spektrum kostümlicher Kompositionsformen bietet¹⁸⁶. Entscheidender noch aber ist, daß sich in der Gestaltung der Beinbekleidung generell eine besonders krasse Typencharakterisierung finden läßt, welche die Wirkung der Gewandbehandlung nicht nur zu ergänzen, sondern in der Drastik ihrer Kennzeichnung vielfach noch zu steigern versteht¹⁸⁷.

Das vermögen gerade jene der vorangehend vorgestellten Soldatenbilder deutlich zu bezeugen, welche die kriegerischen Knechte in den verschiedenen Varianten einer ärmlich-abgerissenen Aufmachung porträtieren.- Zeigen sie die

¹⁸⁵ Bei diesem Begriff handelt es sich um eine Bezeichnung für Hosen oder Beinkleider, die, laut R. Jütte, Windfang und Wetterhahn, 1988, S. 195, zunächst in der Gaunersprache auftaucht und im ausgehenden Mittel-alter in die Umgangssprache übernommen wurde.

¹⁸⁶ So zeigen, wie im Bilderatlas zu sehen, die frühen westfälischen Pasiondarstellungen (BA 100) wie die Kölner Altarbilder der Jahrhundertmitte so z.B. des Lyversberger Meisters (BA 101) überwiegend perfekt bestrümpfte Schergen, während die frühen Kölner Maler, etwa der Meister von St. Lorenz oder der Meister der Kleinen Passion (BA 102), vielfach Soldaten mit unbekleideten Beinen wiedergeben, wie wir sie dann später wiederum auch in den Werken süddeutscher Künstler, in der Kreuztragung Hans Multschers (BA 103) beispielsweise, finden.

¹⁸⁷ Zu fragen wäre, inwieweit diese Beobachtung von allgemeiner Bedeutung ist, ob wir also der Beinbekleidung in der Kostümierung männlicher Figuren in Hinsicht auf die Typenkennzeichnung generell eine besondere Rolle zuzuweisen haben; Eine Frage, die an anderer Stelle wieder aufgenommen wird, so etwa in der Auseinandersetzung mit der Verkürzung des Männerrockes, die das Kapitel IM KREIS DER AUSSENSEITER u.a. behandelt.

Gewandung schäbig und zerschlissen, so sind die Beinkleider zudem auch zerlöchert und zerrissen zu sehen. Ganz so, wie es z.B. die Kalvarienbergbilder Derick Baegerts, das Dortmunder oder Berliner Bild (Tafel 22, 24), und auch die Tafel der Madrider Sammlung demonstrieren, die in ihrer Darstellung der bewußten Männergruppe jeweils einen der Soldaten in einer Hose¹⁸⁸ mit großen Löchern an beiden Knien präsentieren (BA 104, 105). Mit dieser kostümlichen Gestaltungsform ist eine soziale Klassifizierung des in den Szenen der Passion agierenden Soldatenvolkes gegeben, die der Kennzeichnung der Charaktere, der Roheit und Verderbtheit der betreffenden Akteure, besonderen Nachdruck zu verleihen weiß¹⁸⁹.

Läßt sich das schlichte Kittelkleid als Uniform der Unterschicht wahrnehmen, die dem niederen gesellschaftlichen Rang des Trägers Ausdruck gibt, so verweist die zerrissene, zerlöcherte Bekleidung, und besonders Beinbekleidung, auf eine Schicht am Rande der Gesellschaft, auf eine Aussenseitergruppe für die das Lumpenkleid gleichsam als Arbeitstracht, als das berufsbezeichnende Erkennungsmerkmal, gilt.

Sie, die Gruppe der Bettler also, und zwar der öffentlichen Bettler und vor allem der vagierenden Berufsbettler, erfuhr im ausgehenden Mittelalter eine drastische gesellschaftliche Ablehnung und Ausgrenzung¹⁹⁰.- Restriktive

¹⁸⁸ Dieser Begriff bezieht sich zunächst nur auf die von D. Baegert vorgeführten Kleidungsstücke, die als Hosen, d.h. einteilige Beinkleider, zu identifizieren sind, wogegen die Agierenden in den unter Anm. 78 genannten Kompositionen zum Teil auch mit Beinlingen bekleidet sind.- Zur Entwicklungsgeschichte der männlichen Beinbekleidung s. vor allem die Arbeit von G. Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts, 1991.

¹⁸⁹ Für eine derartige Kostümbehandlung sind zahlreiche weitere Beispiele, ob Kreuzigungsbilder, wie z.B. die Komposition des Altars der Göttinger Barfüßerkirche, (Tafel 8) oder aber Passionsdarstellungen, von der Geißelung Meister Bertrams bis zu Derick Baegerts Kreuztragung, zu nennen (BA 106, 107).

¹⁹⁰ Über die Situation des Almosenempfängers und Bettlers im Mittelalter informiert neben den Beiträgen von F. Irsigler und M. Mollat zu dem Artikel "Bettlerwesen" im LexMa, Bd. II, 1-4, sowie M. Mollat, Die Armen, 1984, u.a. E. Maschke, Die Unterschichten, 1973, S. 446-49, und weiterhin F. Graus, Randgruppen der städtischen Gesellschaft, 1981, S. 410ff. Vgl. darüberhinaus vor allem bei W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen, 1986, S. 52-60 sowie bei C. Sachsse und F. Tennstedt, Vom Almosen, 1983, s. hier S. 38-48. S. ferner F. Irsigler/A. Lassotta, Bettler und Gaukler, 1984, wie auch T. Fischer, Armut, Bettler, Almosen, 1983, und s. zur gesellschaftlichen Ausgrenzung von Kranken U. Kniefelkamp, Merkmale der Kontrolle, 1993, S. 231-39.

Gesetzgebungen, Verordnung von Zwangsarbeit, Vertreibung oder auch Verschleppung, welche dem Zuwachs des wandernden Bettelvolkes entgegenzuwirken suchten¹⁹¹, verdeutlichen die Mißachtung und soziale Diskriminierung jener Almosenempfänger, die gegenüber den "echten" Armen, den geduldeten Hausarmen oder Siechen, als "falsche", als arbeitsscheue Bettler und damit als betrügerische Müßiggänger gefürchtet und verfolgt wurden¹⁹². Von dieser Kriminalisierung der Vagabundierenden können vor allem jene literarischen Werke gleich dem im ausgehenden 15. Jh. entstandenen 'Liber Vagatorum'¹⁹³ zeugen, welche die betrügerischen

¹⁹¹ Ergänzend zu den oben genannten Informationen, s. bei W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen, 1986, S. 110 und bei E. Sudek, Bettlerdarstellungen 1931, in dem einführenden Kapitel zur historischen Situation des Bettlertums, S. 5-9.

¹⁹² S. dazu W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen, 1986, S. 92ff., und bei F. Graus, Randgruppen, 1981, S. 410f., der im Zusammenhang mit den spätmittelalterlichen Marginalisierungstendenzen städtischer Randgruppen auf die Entwicklung der Bettlerabzeichen, mit denen die einheimischen Bettler sich kenntlich zu machen hatten, verweist, s. hierzu S. 418f. Vgl. darüberhinaus in der umfangreichen Untersuchung über die Kleidung der Bettler und Vaganten von R. Jütte, Windfang, 1988, S. 184ff. Zum Thema "Hausarme" s. bei E. Maschke, Die Unterschichten, S. 1973, 436ff.

¹⁹³ In dem 1510 in Pforzheim gedruckten 'Liber Vagatorum' ist nicht nur die Beschreibung der verschiedenen Betteltypen- und -techniken sondern zudem auch eine Erläuterung der Gaunersprache enthalten. Vgl. hierzu die Studien von R. Jütte, Abbild und soziale Wirklichkeit, 1988 und bei R. Jütte, Windfang, 1988, S. 182. S. zudem bei W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen, 1986, S. 94., und darüberhinaus die Publikation von H. Boehnecke/R. Johannsmeier, Das Buch der Vaganten, 1987.

Bettler kategorisieren und die Techniken der Bettelei, die Praktiken der Täuschung, bei denen auch die Verkleidung eine nicht unwesentliche Rolle spielt, katalogisieren¹⁹⁴.

Dieser Entwicklung entsprechend treten neben Bildschöpfungen, die den Bettelnden etwa im Kontext von Legendenschilderungen als gleichsam anrührendes Attribut almosenspendender Heiliger in demütig-bescheidener Bittstellung wiedergeben¹⁹⁵, vermehrt nun auch Werke, welche, wie z.B. in Zeichnungen Hieronymus Boschs (BA 110) zu sehen, selbst den invaliden Bettler in der Drastik der verhäßlichenden Darstellung weniger als bedauernswertes Opfer, sondern vielmehr als potentiellen Täter erscheinen lassen¹⁹⁶.

Dient die mangelhafte Bekleidung, das notdürftig geflickte Gewand und die Blöße der verkrüppelten Glieder, einerseits den erbarmungswürdigen Zustand einer unglückseligen Kreatur zu demonstrieren, vermag die Aufmachung andererseits, im Sinne schlampiger Zerlumpung und schamloser Entblößung interpretiert, die Liederlichkeit und moralische Verkommenheit verabscheuungswürdiger Existenzen wirkungsvoll zu illustrieren.

¹⁹⁴ Allg. zur Kleidung der Bettler s. W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen, 1986, S. 103ff., zum Thema der Verkleidung s. vor allem R. Jütte, Windfang, 1988, der über "Fein-Angezogene" wie "Zerlumppte" Auskunft gibt, aber auch über Verkleidungstechniken (s. S. 186ff.) wie die Entkleidung als Bettel-Praktik verweist (s. S. 184f.).

¹⁹⁵ So z.B. in der Mantelteilung des Hl. Martin in einem Druck des Hausbuchmeisters (BA 108) oder etwa der Armenspeisung der Hl. Elisabeth, die der Sippenaltar des gleichnamigen Kölner Meisters zeigt (BA 109). Wobei das Erscheinungsbild dieses Bettlertypus nicht nur in den hier genannten Werken übereinstimmt, sondern sich in Hinsicht auf Kostüm, Gestik und auch Physiognomie insgesamt als weitgehend einheitlich erweist.

¹⁹⁶ Neben den Werken Boschs, vor allem den Handzeichnungen der Albertina, sind u.a. auch Drucke des Hausbuchmeisters zu nennen, so etwa die Darstellung eines Bettlers, der seine betrunkene Frau auf einem Schubkarren transportiert (BA 111). Anzumerken ist allerdings, daß die negativ charakterisierten Bettlerdarstellungen im späten Mittelalter keineswegs so zahlreich auftreten, wie nach R. Jüttes Beschreibung anzunehmen ist, der sich in seiner Untersuchung ja auch im Wesentlichen auf die um 1622 entstandenen Blätter von J. Callot beruft, vgl. bei R. Jütte, Windfang, 1988, S. 188.

So finden sich auch unter den Soldaten in den Bildern der Passion neben den zerlumpten Hosen nackte Beine: Ob durch herabgerutschte und gerollte Strümpfe oder Beinlinge zum Teil entblößt ¹⁹⁷, oder nur in Schuhen, bzw. Stiefeln ganz ohne Beinkleider gegeben, wie in zahlreichen Verbildlichungen des Passions- und Kreuzigungsgeschehens so auch in dem Dortmunder Altar des Derick Baegert (Tafel 22) zu sehen ¹⁹⁸, oder aber mit gänzlich entblößten Beinen und nackten Füßen präsentiert, wie es unter vielen anderen Werken nicht zuletzt der Kalvarienberg Hinrik Bornemanns in seiner Darstellung des helmbewährten Mitglieds der insgesamt sehr angezogenen Soldatengruppe zeigt ¹⁹⁹.

An dieser Stelle aber gilt es zu der Hauptperson der Betrachtung zurückzukehren, dem dominanten Vordermann eben jener Kriegerschar und seiner Kostümierung, die sich sehr deutlich von den vorangehend vorgestellten Bekleidungsformen unterscheidet.

¹⁹⁷ Wie der im Bilderatlas gegebene Überblick zeigen kann, finden wir die rutschenden Strümpfe vor allem bei den Schergen und Soldaten, die in den bewegten Passions- und Kreuzigungsszenen der ersten Jahrhunderthälfte, ob in dem Wasservass'schen Kalvarienberg oder der Kreuztragung Meister Franckes (BA 112, 113) auftreten, während uns Akteure mit aufgerollten Strümpfen in der Regel häufiger in den Werken der zweiten Jahrhunderthälfte, so etwa in der Kreuzigungstafel des Meisters des Sinzinger Altares begegnen (BA 114).

¹⁹⁸ Dies gilt ebenso für Zeugnisse anderer Zeiten und Künstler, so z.B. für den um 1400 entstandenen Kalvarienberg des Kölner Veronikameisters und einen der von ihm vorgestellten Soldaten (s. Tafel 1) oder auch die Berittenen, die das Haldener Kreuzigungsbild des Schöppinger Meister zeigt (BA 115).

¹⁹⁹ Hierfür sind zahlreiche Beispiele anzuführen. Gänzlich nackte Beine und Füße zeigt neben den unter Anm. 77 genannten Werken u.a. die Tafel des Meisters der Schlägler Passion (BA 116) oder auch der eh. Berliner Altar des Schöppinger Meisters (Tafel 16) im Rahmen der in dem Kreuzigungsgeschehen veranschaulichten Schergenschar, wenngleich die Nacktheit des betreffenden Chargin in Gestaltungen wie diesen stärker in den Vordergrund gestellt ist, als in der Bornemann'schen Komposition, in der die Blöße des Soldaten, dem ordentlich angezogenen Gesamtbild der Gruppe entsprechend, nur ausschnitthaft, d.h. halb verdeckt durch die im Vordergrund gegebene Stifterin, wahrzunehmen ist.

Weder rutschend noch liederlich herabgerollt, weder lumpig noch zerlöchert, sondern glatt und unversehrt und von verhältnismäßig guter Qualität, ganz so wie der Kittel also, stellt sich auch die Beinbekleidung des Soldaten dar.

Angesichts einer Kostümbehandlung, in der, wie zu sehen war, in der Regel das Lumpenkleid den Bösewicht markiert, bedarf der ordentlich-gepflegte Aufzug des besagten Kriegers, der das Kleiderbild der Gruppe prägt, allerdings einer Erklärung, erscheint der adrette Scherge neben den verlotterten Kollegen anderer Werke ja mehr als ungewöhnlich²⁰⁰.

Zu bedenken ist dabei jedoch, daß durchaus auch korrekte, makellose Kleidung in Form von besonders aufwendig gearbeiteten oder etwa betont modischen Gewändern negativen Wesenszügen wie der Unbescheidenheit und Unmoral ihres Trägers, der Hoffart also, Ausdruck geben kann²⁰¹. Dementsprechend begegnet uns auch das Personal zahlreicher Passions- und Kreuzigungsaltäre, vom Göttinger Barfüßer-Altar bis zu Raphons Prager Tafel (Tafel 8, 30) und von Memlings Lübecker Kalvarienberg bis hin zur Kreuzigung des Meisters des Aachener Altars (Tafel 28, 37), in elegant-taillierten Röcken und einer Beinbekleidung von angemessen faltenfreiem Schick²⁰².

²⁰⁰ Allein der Vergleich der Bornemann'schen Gruppe mit den entsprechenden Schergen der Altäre Derick Baegerts vermag den Unterschied zu bezeugen und läßt die Wohlangezogenheit der Soldaten der Hamburger Tafel, deren Garderobe unversehrt und gepflegt wirkt, deutlich werden.

²⁰¹ Ausführlicher wird der Begriff und seine Bedeutung, vor allem in Hinsicht auf den Kleiderluxus und die diesbezüglichen Verfügungen der Kleiderordnungen, vor allem im Rahmen des Kapitels STANDES-TRÄGER behandelt. Einführend sei zunächst nur auf den bereits mehrfach zitierten Aufsatz von N. Bulst, Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung, 1988, hier insbesondere S. 39ff. und 43ff. verwiesen.

²⁰² Wie unter Anm. 77 erwähnt, finden sich die perfekt bestrumpften Schergen in zahlreichen Werken des 15. Jh., zunächst vor allem der westfälischen und niedersächsischen Meister, deren Kostümgestaltungen sich wie die des Wildunger Altares des Konrad von Soest (Tafel 3) insgesamt durch edle Materialien und schlicht-elegante Gewandschnitte auszeichnen, während die späteren Zeugnisse insbesondere der Kölner Maler die Schergen überwiegend weniger erlesen gekleidet zeigen.

So offensichtlich aber die Gestaltung Bornemanns was den Sitz der Kleidung anbelangt den hier angeführten Kompositionen einerseits entsprechen mag, so deutlich weicht sie andererseits jedoch von jener Kleidermode ab. Denn keine Hosen, d.h. einteilige Beinkleider oder in Hosenart verschnürte lange Beinlinge sind es ja, die den bewußten Krieger kleiden, sondern einfache und halterlose Strümpfe, die gegenüber dem perfekten Aufzug der oben vorgestellten Schergen seltsam unschicklich erscheinen ²⁰³. Gerade diese Form der Kostümierung aber, die den Träger zugleich anständig gekleidet und doch unvollständig angezogen zeigt, gerade der Kontrast also von wohlbestrumpftem Bein und bloßer Haut des durch den hohen Kittelschlitz entkleideten kräftigen Schenkels, den der wie eine Antiform des vielfach die Gewandung der Hl. Drei Könige zierenden Aufrisiumschmucks²⁰⁴ anmutende Saumbesatz noch unterstreicht, vermag hier auf subtile, doch nicht minder

²⁰³ Scheint es auch schwierig, die genaue Entwicklung der Beinkleidungsformen nachzuvollziehen, so ist doch davon auszugehen, daß sich die einteilige Beinkleidung im Laufe des 15. Jh. allgemein durchsetzte, wobei die Vertreter der unteren gesellschaftlichen Schichten zu dieser Zeit noch vielfach Beinlinge getragen haben dürften, nun allerdings vermutlich durchweg taillenlang geschnitten und in Form einer Hose zusammengeknüpft. Diese Tragweise der männlichen Beinkleidung wird an anderer Stelle der Analyse, im Zusammenhang mit der IM KREIS DER AUSSENSEITER behandelten Kleidung noch eingehender zu betrachten sein. Zur allgemeinen Information s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 27f., sowie bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 439ff., und vor allem G. Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts, 1991, hierzu insbesondere S. 27-30.

²⁰⁴ Gemeint ist der das Gewand säumende Bortenschmuck, der oftmals in der Ausstattung des in der Szene der Anbetung Christi vor dem Kinde knienden Herrschers zu finden ist, und bei Meister Francke wie Rogier van der Weyden oder bei Hans Memling durch den schmalen Schlitz des langen Obergewandes nur ausschnitthaft zu sehen, weniger als ein Saumbesatz des Rockes, sondern vielmehr wie ein kostbares Strumpfband erscheint (s. BA 117, 118).

wirkungsvolle Weise als die zuvor betrachteten Gestaltungen, das negative Wesen, den un-moralischen Charakter des Dargestellten, zu bezeichnen.

Nicht nur in dieser Hinsicht stellt sich die Komposition des Bornemann'schen Strumpfkostüms als kontrastreich dar.

Handelt es sich zudem doch um eine Beinbekleidung, die aus zwei Strümpfen von ganz unterschiedlicher Gestaltungsform besteht. Zwei Strumpfmodelle, die nicht allein in der Farbe variieren²⁰⁵, sondern abgesehen von dem vergleichbar guten Sitz vor allem in Form und Zuschnitt differieren. So besitzt der eine, der zuvor beschriebene, einen vollständig ausgearbeiteten Fuß und zeigt sich der andere, der halb verdeckte, ohne einen Fußteil, nur mit einem schmalen, unter der Sohle durchgeführten Steg versehen.

Eine derartige Form des Strumpfes oder Beinlings, ist in den Passionsdarstellungen vor allem in der Kostümierung der vielfach unbeschuh't gezeigten Soldaten der Geißelung und Kreuztragung, aber ebenso der Kreuzigung, z.B. in dem Aufzug des barfüßigen Schergen des Hamburger Altares aus St. Petri (Tafel 33), wiedergegeben²⁰⁶.

Auch in diesem Punkt, in Hinblick auf die Fußbekleidung, erweist sich die Gestaltung Bornemanns allerdings als variierend. Während der eine Fuß dementsprechend unbekleidet bleibt, sehen wir den anderen in einem Schuh,

²⁰⁵ Hier soll allerdings wiederum nicht die gewählte Farbe als solche interessieren, sondern zunächst allein die farbliche Unterscheidung der Strümpfe als eine Betonung der unterschiedlichen Formgebung Beachtung finden. Die farbliche Teilung, das Mi-Parti, des Beinkleides, die in den Schergendarstellungen der Passions- und Kreuzigungsbilder häufig und meist als Negativkennzeichnung des Trägers auftaucht, wird in Zusammenhang mit dem Kapitel IM KREIS DER AUSSENSEITER behandelt.

²⁰⁶ Wie der Bilderatlas zeigt, tritt jene Form des Beinkleids vor allem in den entsprechenden Zeugnissen der Kölner Maler, z.B. den Werken des Heisterbacher wie des Lyversberger Meisters (BA 119, 120) auf, während die mit einem Steg versehenen Beinlinge in den Gestaltungen der norddeutschen Meister eher eine Ausnahme bilden (vgl. dazu u.a. z.B. Tafel 27 und Tafel 29).

in einem Pantoffel, stecken²⁰⁷. Ein Detail nur in der kostümlichen Behandlung und doch ein gestalterisches Mittel von ganz besonderer Ausdruckskraft. Treffender noch als die zuvor gezeigten Formen des Kostüms versteht die Darstellung von unvollständiger Bekleidung hier die Person wie den Part des betreffenden Akteurs zu bezeichnen, da wir in dem Fehlen eines bestimmten Kleidungsstückes wie dem Gürtel oder Schuh auch in den Zeugnissen der zeitgenössischen Literatur, der Vagantenlyrik etwa, vor allem anderen die Verschwendungssucht und damit den Verlust von Kleidung durch das Spiel verbildlicht finden²⁰⁸.

So vermag diese gleichsam rollenbezeichnende Strumpf- bzw. Schuhkreation der Bornemann'schen Tafel die Bedeutung zu bezeugen, die der Gestaltung der Beinbekleidung in der Kostümierung der Soldaten als einem Ausdrucksmittel zuzuweisen ist, welches die Wirkung der Gewandbehandlung nicht nur zu unterstreichen, sondern die in ihr getroffene Aussage äußerst effektiv noch zu steigern weiß.

Das Gesamtensemble der Bekleidung der jeweils vorgestellten Schergentracht wird dabei in diesen wie in anderen Zeugnissen von einem insgesamt recht einheitlichen Stil geprägt und so zeigt sich im Falle Bornemanns der ordentlich-gepflegte Eindruck der adretten Kitteltracht für das Aussehen der Strumpfbekleidung ja ebenfalls als bestimmend.

²⁰⁷ Aufgrund fehlender kostümgeschichtlicher Untersuchungen ist über den Pantoffel selbst, bezogen auf die Zeit des Mittelalters, kaum eine Aussage möglich. Und relativ spät erst, in den Werken der 80er und 90er Jahre, wie etwa den Kompositionen des Meisters des Bartolomäusaltars, ist diese Schuhform in den bildkünstlerischen Gestaltungen nachzuweisen. Im 16. Jh. finden sich dann vermehrt auch im Rahmen von Kreuzigungsdarstellungen Soldaten, die Pantoffeln tragen, so etwa in Hans Raphons Altar von 1506 (s. BA 121, 122).

²⁰⁸ Hierauf verweist R. Jütte, Windfang, 1988, S. 183. Vgl. zudem auch bei C. Lukatis, Zur Höllengestaltung, 1993, S. 192. Als Bildbeispiel sei hier u.a. das von Hieronymus Bosch geschaffene Bildnis eines Landstreichers erwähnt, der nicht zuletzt als Zeichen seines unsoliden Lebenwandels mit zwei unterschiedlichen Schuhen bekleidet ist (BA 123).

In Anbetracht der überaus dezenten Kostümbehandlung, die jenes Bild auch in der hier untersuchten Strumpfbekleidung präsentiert, der so subtil-verhaltenen Vermittlung negativ bestimmter Kleiderzeichen, scheint es in Hinblick auf die Bewertung der Gesamtkomposition der Soldatentracht Bornemanns in gewisser Weise so doch berechtigt, von einem Sonntagsstaat zu sprechen,- dem Sonntagsstaat des Schurken allerdings.

Ein Zeit und Raum entsprechend verbindliches Gestaltungsschema, ein aus künstlerischen Traditionen oder zeitbedingten Modeformen herleitbares Deutungsmuster des den soldatischen Akteuren spätmittelalterlicher Passionsaltäre gegeben Kostüms, läßt sich in der abschließenden Zusammenschau aller beobachteten Erscheinungsformen nicht erkennen.

Denn schlecht ist nicht gleich schlecht, wie zu sehen war.

Selbst ein Standardstück der Grundausrüstung der Soldatentracht wie der Kittel also, dem Universalkostüm des Kleinen Mannes, der die Chargen je nach Szene als fromme Helden oder verdammenswerte Heiden kleidet, zeigt sich ja nicht allein in "Gut" und "Böse" variabel, sondern je nach Länge, Form und Schnitt, auch Schmuck und Farbe, historisierend ebenso wie karrikierend, hier ursprüng-lich, dort primitiv²⁰⁹.

²⁰⁹ Historisierend erscheinen die Kittelkleider z.B. in der Komposition des Wasservass'schen Kalvarienbergs oder der Kreuzigung des Veronikameisters (Tafel 1, 10).- Als Beispiele für die in der Auseinandersetzung mit der Gugeltracht bereits erwähnten karrikierende Darstellungen der bäuerlichen Bevölkerung sind auch in Hinsicht auf die Kittelmode die Zeichnungen und Stiche des Hausbuchmeisters zu nennen (s. BA 124). Vgl. hierzu auch die Publikation von K. Eberlein, *Der Bauer in der Kunst*, 1935, sowie B. Haendecke, *Der Bauer in der deutschen Malerei*, 1912. Darüberhinaus s. die vorab schon zitierte Publikation von E. Sudek, *Bettlerdarstellungen*, 1931, sowie E. Stein, *Hungrige Speisen*, 1966, und zudem V.G. Tuttle, *Bosch's Image of Poverty*, 1981., S. 88-95.

Und mehr noch als die Kitteltracht versteht die Hosen- Bein- und Schuhbekleidung die Formen der Verderbtheit ausdrucksstark zu variieren, indem sie in jeder Hinsicht auf "Entblößung" zielend, makellos verpackend die Über-schreitung bestimmter Standesgrenzen, anstandslos ent-kleidend dagegen die Ausgrenzung bestimmter Stände zu markieren weiß.

Wie unterschiedlich sich jene Formulierung des Perfiden in der Kleidersprache der Altäre darzustellen vermag, bezeichnet besonders deutlich die Untersuchung der Scher-genschar Bornemanns, deren bieder anmutende Erscheinung nicht nur anregt, auf die Tendenz zu einer größerer Ehrbarkeit der Kleidung, von der die zeitgenössischen Kleiderverordnungen sprechen, zu verweisen²¹⁰, sondern vor allem auch die Frage provoziert, inwieweit die in Anbetracht der Vagabondage²¹¹ der Altäre Baegerts oder des Sippenmeisters so wohl dressierte Runde der Vermittlung eines Idealbildes der geordneten Gesellschaft, des Bildes einer "Heilen Welt", dienen möchte²¹².

²¹⁰ S. L.C. Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 70f. und auch G. Jaacks, Städtische Kleidung im Mittelalter, 1982, S. 230.

²¹¹ Der Begriff der Vagabondage stellt eine Sammelbezeichnung für die Angehörigen der mobilen Randgruppen des Spätmittelalters dar, die sich aus allen Schichten der Gesellschaft zusammensetzte, also ebenso arbeitslose Handwerker wie entlassene Söldner in sich einte. Vgl. hierzu vor allem W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen im Mittelalter, 1986, S. 93.

²¹² Inwieweit diese These verifizierbar ist, soll und wird die weitere Untersuchung der Randgruppen- und Außenseiterdarstellungen wie der Bildnisse der Heiligen, der potentiellen Vorbilder, zeigen. Eine wesentliche Rolle ist dabei nicht zuletzt der Auftraggeberschaft zuzuweisen, mit der sich das einleitende Kapitelung der Arbeit auseinandersetzt.

2) RANDGRUPPEN

Der Eindruck der Überschaubarkeit, der sich als bestimmend für das Erscheinungsbild der vorangehend analysierten Personengruppe, der geordneten Runde ordentlich Gekleideter, erwies und zu überprüfenden Deutung der Bilderwelt als Entwurf einer "Heilen Welt" verleitete, basiert nicht allein auf der Zurückhaltung in Pose und Bekleidungsform, sondern, wie in Hinsicht auf die weitere Untersuchung zu betonen ist, ganz entscheidend auch auf der deutlich differenzierenden Kostümbehandlung, die vor allem die individualisierende Darstellung der Kopfbedeckungen vermittelt.

Zeigt sich die kostümliche Gestaltung der Vergleichswerke in Bezug auf dieses für die spontane Typenunterscheidung so wesentliche Element der Kleidung eher unbestimmt²¹³ und läßt die betreffende Figurengruppe als beliebige Akteure jener undefinierbar großen Komparsenschar erscheinen, die den Kalvarienberg eines Sippenmeisters entsprechend volkreich macht²¹⁴, so schafft Bornemann demgegenüber unverwechselbare, d.h. auch räumlich zu fixierende und damit berechenbare Charaktere.

²¹³ Dies trifft auf die Mehrzahl der figurenreichen Kreuzigungsbilder des späten 15. und ebenso des beginnenden 16. Jh. zu, auf das Dortmunder Bild Baegerts (Tafel 22) wie den Kalvarienberg des Sippenmeisters (Tafel 35) und deren Kostümgestaltungen. Soweit überhaupt mit einer Kopfbedeckung ausgestattet, zeigen sich die Soldaten der bewußten Gruppe hier wie dort in einem meist auch für die Ausstattung anderer Chargen verwendeten Helm- oder Hutmodell von schlichter, wenig einprägsamer Form.

²¹⁴ Hier wie auch in dem Dortmunder Bild Baegerts (Tafel 22) oder z.B. dem Hamburger Altar aus St. Petri (Tafel 33), erscheinen die Typen nicht nur der unter dem Kreuz aufgestellten Krieger- und Volksscharen, sondern gleichermaßen der im Vordergrund agierenden Soldatengruppe, formelhaft und sind diese zum Teil zudem in Doppelrollen zu sehen. So erkennen wir den mit einem Schwert bewaffneten Schergen aus der bewußten Gruppe des Sippenmeister-Altars (Tafel 35) in jener Männergestalt wieder, die hinter dem Falkner rechts im Bild auftaucht. Gerade das Fehlen signifikanter kostümlicher Unterscheidungsmerkmale der Komparsen aber trägt entscheidend dazu bei, jene Unübersichtlichkeit zu schaffen, die den Eindruck immenser Fülle erweckt. Obgleich der Dortmunder Altar Baegerts ja nur einige Statisten mehr, die Kreuzigungstafel des Sippenmeisters in der Hauptszene sogar einige Figuren weniger als Bornemanns Kalvarienberg zeigt.

Eine Kennzeichnung besonderer Art bietet dabei die Aufmachung des Anführers der bewußten Gruppe (vgl. BA 80) in dem auffälligen gelben Schulterkragen²¹⁵. Diesem kostümlichen Detail kommt über die Betonung der exponierten Stellung des Soldaten hinaus eine deutliche Verweisfunktion zu, indem es die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Männergestalt und deren äußere Erscheinung lenkt, die dem unmittelbar hinter der Soldatengruppe dargestellten, diagonal in die Tiefe gestaffelten Figurenpulk vorsteht (BA 125).

Hier in der jener Person gegebenen Kostümierung ist es auch in Hinblick auf den Gesamteindruck weniger die Form, als vielmehr die in dem Kriegerkragen angekündigte Farbe der Kleidung, das blasse Gelb des weiten Umhanges, das den Träger nicht nur aus dem Figurenensemble herauszuheben versteht, sondern zudem erlaubt, ihn als Repräsentanten einer bestimmten Bevölkerungsgruppe, einer gesellschaftlichen Randgruppe, zu identifizieren.

a. FARBE UND ZWANGSTRACHT

Gelb als Farbe der Verachteten

Als stigmatisierende Maßnahmen, in denen sich die Ausgrenzungsmechanismen des ständischen Hierarchiesystems manifestierten, dienten die spätmittelalterlichen Zwangstrachten der Kenntlichmachung randständiger Personen und Personengruppen²¹⁶. In ihrem

²¹⁵ Dieses Kleidungsstück ist, wie bereits in der Einleitung der Analyse erläutert wurde, ganz bewußt nicht im Rahmen des soldatischen Kostüms behandelt worden, da seine Funktion im wesentlichen auch darin zu sehen ist, den Blick des Betrachters von Gruppe zu Gruppe zu lenken. Entscheidend ist dabei vor allem die Farbe des Kragens, die es im Rahmen des nun folgenden Kapitels zu untersuchen gilt. Mit der gezackten Form des Kleidungsstückes beschäftigt sich das Kapitel IM KREIS DER AUSSENSEITER.

²¹⁶ Auf die Marginalisierung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen wurde bereits in Bezug auf die Vagabondage des späten Mittelalters in der im vorangehenden Kapitel DAS GEMEINE VOLK vorgenommenen Untersuchung der unterschichtlichen Kleidung verwiesen. Zu diesem Thema informieren von den dort ebenfalls vor-gestellten Autoren vor allem F. Graus, Randgruppen, 1981, s. insbesondere S. 412-15 und 434ff., sowie W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen, 1986, S. 103f und 107ff.- Allgemeine Informationen über spätmittelalterliche Zwangstrachten finden sich zunächst bei H. Kühnel in dem Artikel "Außenseiterkleidung", S. 19f., bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 125 und F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 189. S. darüberhinaus den Aufsatz von A. L. Steinmann, Zwangstrachten im Mittelalter, 1938, 846-47, sowie den Beitrag von G. Jaritz, Das Bild des >Negativen<, 1993, S. 205-13. Der

Rahmen ist der Kleiderfarbe und der farblichen Markierung der Kleidung eine entscheidende Bedeutung zuzuweisen.

Vor allem in seinen blassen, fahlen Nuancen spielt das Gelb im Gegensatz zum satten Goldgelb in der obrigkeitlich verordneten Kennzeichnung als Negativfarbe, die gesellschaftliche Außenseiterpositionen markiert, eine wesentliche Rolle²¹⁷. Als Farbe einzelner Kleidungsstücke, bestimmter Kopfbedeckungen beispielsweise, Tücher oder Bänder, welche etwa die Bekleidung der Prostituierten ausweisen konnte²¹⁸, aber auch als Emblem, welches in Kreuz- oder Kreisform z.B. an die Kleidung, an Rock oder Hut geheftet, die Andersgläubigen, die Ketzer oder Sarazenen und insbesondere

Negativkennzeichnung bestimmter Personengruppen in der bildlichen Darstellung ist die zweibändige Publikation von R. Mellinkoff, *Outcasts*, 1993, gewidmet.

²¹⁷ Über die Bedeutung der farblichen Kennzeichnung, insbesondere die der gelben Farbe im Rahmen der mittelalterlichen Zwangstrachten informiert allg. der Katalog H. Nixdorf/H. Müller, *Weißer Westen*, 1983, S. 40ff. und S. 109ff., sowie V. Mertens, *Mi-Parti*, 1983, S. 57ff.

²¹⁸ S. dazu den Artikel "Prostituiertenkleidung" bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 204, sowie in der Einleitung des Bandes, LI, mit den entsprechenden Hinweisen auf weiterführende Literatur. Vgl. zudem die Arbeit von S. Kutschka/P. Schuster, *Die Prostituierten im Mittelalter*, 1986. Und s. weiterhin in der Untersuchung von E. Brüggemann, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, hier vor allem S. 160-163, die ebenfalls einige der diesbezüglichen Verfügungen verschiedener Städte anführt, neben denen nicht zuletzt auch Hamburg zu nennen ist, wo den "wandelbare vrouwen" 1445 das Tragen eines "ghelen stripen" an ihrem Schleier vorgeschrieben wurde, s. hierzu G. Krogerus, *Bezeichnungen für Frauenkopfbdeckungen*, 1982, S. 29. Weitere Belege für die Vorgabe von "gelen lappen" bringt A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 324. Darüberhinaus vgl. auch den Aufsatz von R. Harvey, 'Gelwe Gebendel', 1974/75.

die Juden zu bezeichnen hatte²¹⁹.

Eine derartige Kennzeichnung religiöser Minderheiten findet sich im 7. Jh. bereits in dem islamischen Herrschaftsbereich unter Omar II., der in einer 634 erlassenen Verordnung den Ungläubigen das Tragen farbiger Kleiderzeichen, blaue den Christen, gelbe den Juden, vorschreibt²²⁰.

In den europäischen Ländern sind bis auf vereinzelte Hinweise, die von einer besonderen Tracht der Juden sprechen²²¹, die Kleidung der jüdischen Bevölkerung be-treffend keine vergleichbaren Auflagen zu belegen.

Erst im Laufe des 13. Jh., in Nachfolge des 4. lateranischen Konzils von 1215, auf dem Innozenz III. eine deutlich sichtbare Unterscheidung der Juden wie auch der Sarazenen forderte²²², läßt sich die Verordnung von Zwangstrachten

²¹⁹ Zur Ketzer- und Sarazenenkleidung s. die entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 132 und S. 216.- Allgemeine Informationen zur Kennzeichnung der Juden gibt H. Kühnel ebd. in dem Artikel "Judenkleidung", S. 125 ff., ebenso E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 125, und F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 189. Weiterhin informiert das Neue Lexikon des Judentums, 1992, S. 240 f., sowie der Aufsatz zur Judenkennezeichnung im Jüdischen Lexikon, S. 411ff. S. darüberhinaus bei Th./M. Metzger, Jüdisches Leben, 1983, S. 142-147, und vor allem die umfassende Dissertation von F. Singermann, Die Kennzeich-nung der Juden, 1915, wie auch den Aufsatz von B. Deneke, Die Kennzeichnung von Juden, 1993. Vgl. zudem J. Reider, Jews in Medieval Art, 1942, die Publikation von H. Schuder/ R. Hirsch, Der gelbe Fleck, 1987, und auch die Untersuchung von G. Kisch, The Yellow Badge, 1979, hier vor allem S. 123-129.

²²⁰ S. Neues Lexikon des Judentums, 1992, S. 262f., sowie bei G. Kisch, The Yellow Badge, 1979, S. 124f.

²²¹ S. dazu A. Rubens, A History of Jewish Costume, 1967, S. 91ff. und vor allem bei G. Kisch, The Yellow Badge, 1979, S. 11 ff., der u.a. auf das Pamphlet "De insolentia Judeorum" verweist, in dem Erzbischof Agobard (779-840) Kritik an jenen Jüdinnen übt, die nicht an der eigenen Tracht halten und sich wie die Edelfrauen kleiden.- In Bezug auf die Kopfbedeckung wird die Frage nach der "jüdischen Tracht" in dem nachfolgenden Kapitel FORMEN DER ZWANGSTRACHT behandelt.

²²² Über das betreffende Konzil geben u.a. H. Schuder/ R. Hirsch, Der gelbe Fleck, 1987, S. 105ff., sowie G. Kisch, The Yellow Badge, 1979, S. 123f. und S. 147, Auskunft.- Festzuhalten ist dabei, daß von Innozenz in der betreffenden Verordnung ja nicht etwa die Einführung einer Zwangstracht, sondern vielmehr die Einhaltung der Unterscheidung durch die "besondere Tracht", die den Juden ihre Religion vorschreibt, gefordert wird.

und die Vorgabe farbiger Abzeichen nachweisen, wobei die Entwicklung in den einzelnen Ländern und Regionen unterschiedlich verläuft.

So werden Bestimmungen, die den Juden auferlegen, sich durch eine gelbfarbene Markierung ihrer Kleidung auszuweisen, in Spanien, in Aragon und Navarra bereits in den 20er und 30er Jahren, in Frankreich und England in den 60er und 70er Jahren des 13. Jh. wirksam²²³, während sich diese Form der Kennzeichnung in Deutschland ebenso wie in den meisten Gebieten Italiens erst im Laufe des 15. Jh. etabliert²²⁴

In den deutschsprachigen Ländern war es zunächst eine bestimmte Kopfbedeckung, der spitze und vermutlich ebenfalls in gelber Farbe vorgeschriebene Judenhut, der als bevorzugtes Mittel diente²²⁵. Doch im Zuge der sich im ausgehenden Mittelalter verschärfenden Stigmatisierungs-

²²³ Das Auftreten des gelben Judenabzeichens in den genannten Ländern wird bei G. Kisch, *The Yellow Badge*, 1979, S. 125f., und ausführlich vor allem auch bei F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden*, 1915, für Spanien S. 28-33, für Frankreich und England, S. 19-22 und S. 17f., beschrieben. Demnach ist für England, ähnlich in Frankreich, die Verordnung von Kleiderabzeichen zwar ebenfalls bereits in den 20er Jahren zu belegen, doch handelt es sich hier zunächst um Markierungen aus weißem, in Frankreich zum Teil rot-weiß zusammengesetztem, Stoff, die zudem, und das gilt gleichermaßen für die späteren gelben Embleme, meist keinen Kreis oder Ring darstellten, sondern die Gesetzestafeln des Moses abbildeten.

²²⁴ Zu der Einführung des gelben Kleiderzeichens in Italien und Deutschland s. ebenfalls bei G. Kisch, *The Yellow Badge*, 1979, S. 127f., sowie bei F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden*, 1915, vgl. zu Italien, S. 29-33 und Sizilien, wo wir schon 1221 auf die Verordnung einer Zwangstracht treffen, S. 33f., zu Polen und Ungarn S. 34ff., und zu Deutschland, s. S. 36f.

²²⁵ An dieser Stelle sei zunächst nur allg. auf den Artikel "Judenhut" bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 125, sowie die entsprechenden Abschnitte bei G. Kisch, *The Yellow Badge*, 1979, S. 119f. und bei F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden*, 1915, S. 37-40, verwiesen. Eine eingehendere Betrachtung dieser Form der Zwangstracht wird in der dem vorliegenden Abschnitt des Kapitels nachfolgenden Untersuchung vorgenommen. Wie jedoch schon anhand der hier genannten Abhandlungen deutlich wird, vermittelt die Literatur in Hinsicht auf die gelbe Farbe des Hutes kein einheitliches Bild, zumal sich in den verschiedenen diesbezüglichen Verfügungen, die G. Kisch (S. 147-55) zitiert, keine die Farbe der Kopfbedeckung betreffenden Vorgaben finden.

maßnahmen der städtischen Gemeinschaften²²⁶ fand das gelbe Kleiderabzeichen auch in die entsprechenden Gesetzgebungen der deutschen Städte Eingang.

1434 wurde das Tragen des sogenannten Gelben Flecks, des gelben Stoffstückes in Rad- oder Kreisform, das öffentlich sichtbar an Gewand oder Kopfbedeckung befestigt zu sein hatte²²⁷, erstmals von der Stadt Augsburg vorgeschrieben und mit der von Karl V. 1530 erlassenen Reichspolizeiordnung dann zum allgemein gültigen Reichsrecht erhoben²²⁸.

²²⁶ S. dazu Anm. 5, und vgl. zudem auch G. Kisch, *The Yellow Badge*, 1979, S. 128, der auf die Aktivitäten der Legaten, vor allem des Nikolaus von Kues verweist, welcher sich auf verschiedenen Provinzialsynoden, die in den 50er Jahren in Deutschland, z.B. in Köln und Minden, stattfanden, für eine Verschärfung der die Juden ausweisenden Kleiderkennzeichnung ausspricht.

²²⁷ Dabei ist von einer Vielzahl regionaler Sonderbestimmungen- und formen auszugehen, die jedoch eher nur vereinzelt zu belegen sind. So ist für die Stadt Schaffhausen, worauf A. Rubens, *A history of Jewish Costume*, 1967, S. 114., verweist, ein Sondertypus des Abzeichens in Form eines Judenhutes bezeugt.- Die wenigen bildlichen Darstellungen, von denen im folgenden noch die Rede sein wird, so etwa zu sehen in den Miniaturen jüdischer Handschriften, die Th./M. Metzger, *Jüdisches Leben*, 1983, untersuchen, zeigen allerdings in der Regel vorwiegend kreis- bzw. ringförmige Kleidermarkierungen der deutschen wie der italienischen Juden, welche das besagte Abzeichen im allgemeinen über der Brust auf dem Gewand befestigt tragen, nicht anders als auch in der im Rahmen einer Wormser Chronik des beginnenden 16. Jh. abgebildeten Judentracht wahrzunehmen (s. bei A. Rubens, *A history of Jewish Costume*, 1967, Tafel 36, S. 101).

²²⁸ In Bezug auf die zeitliche Einordnung der frühen Gesetzgebung erweist sich die Abhandlung von H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, (vgl. s. S. 125), als abweichend, welcher sich auf eine Bestimmung des Mainzer Diözesankonzils von 1229 beruft, der zufolge den Juden das Tragen eines Judenrockes mit gelbem Fleck vorgeschrieben wurde. Eine derartige Verordnung wird in der vergleichbaren Literatur jedoch nicht erwähnt, dort ist, wie beschrieben, als Konzilsverordnung allein der sog. Judenhut angeführt.- Die Bestimmungen der Reichspolizeiordnung von 1530 gibt F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden*, 1915, S.43, wieder.

Für die bildliche Darstellung des Judenzeichens lassen sich, abgesehen von vereinzelt frühen Illustrationen diffamierenden Charakters, z.B. der Veranschaulichung des Hostienfrevels einer italienischen Chronik des späten 13. Jh.²²⁹, im Rahmen der christlichen Kunst des späten Mittelalters allerdings nur einige wenige Beispiele, vorzugsweise aus der spanischen und italienischen Malerei, anführen, wie etwa das dem Umkreis Andrea Mantegnas entstammende Bildnis des Daniel Norsa und seiner Familie in S. Andrea in Mantua²³⁰.

²²⁹ Diese Abbildung zeigt B. Blumenkranz, Juden, 1965, im Rahmen seiner umfangreichen Untersuchung der mittelalterlichen Kunst, der zudem eine frühe französische Chronik anführt, welche die Vertreibung der Juden aus Frankreich illustriert und die Ausgetriebenen mit einem in Hüfthöhe am Gewand befestigten Abzeichen präsentiert. Einige weitere Beispiele werden in dem weitgefassten Überblick über Judendarstellungen von H. Schreckenberg, Die Juden in der Kunst, 1996, gegeben. In den dämonisierenden Judendarstellungen des 16. Jh. hingegen, welche uns u.a. in verschiedenen Schmähschriften der Zeit begegnen, mit denen sich die Arbeit von J. Trachtenberg, *The Devil and the Jews*, 1943, auseinandersetzt, fehlt das diffamierende Erkennungsmerkmal (s. BA 126-128).

²³⁰ Im Rahmen der christlichen Ikonographie des Spätmittelalters bildet die Darstellung des Judenabzeichens eine Ausnahme. Neben dem von B. Blumenkranz behandelten Stifterporträt der Familie Norsa (BA 129) verweist A. Rubens, *A history of Jewish Costume*, 1967, S. 94, zudem auf die Kreuzabnahme eines im 14. Jh. entstandenen spanischen Freskos (s. ebd. Tafel 121). Und auch in der deutschen Malerei der Zeit lassen sich zumindest in einer ersten Durchsicht nur mehr einige wenige Vergleichsbeispiele finden, so etwa die Kreuzigung des Meister von Kempten, in der wir einen der Soldaten mit dem bewußten Emblem ausgezeichnet sehen (BA 130), vgl. hierzu auch R. Mellinkoff, *Three mysterious Ladies*, 1982. Der Judenhut indessen tritt, vor allem in den Werken der Buchmalerei, insbesondere des 13. und 14. Jh., häufig auf - wie in dem nachfolgenden Kap. zu zeigen sein wird. Ob diese Tatsache nun allerdings damit zu erklären ist, daß der "Schandfleck für christliche Augen nicht genügend demütigend" war, wie Th. /M. Metzger, *Jüdisches Leben*, 1983, S.147, vermuten, ist jedoch in Frage zu stellen. Die gegensätzliche Behandlung von Hut und Kleiderzeichen scheint auf diese Weise kaum zu begründen zu sein. Zu überlegen wäre vielmehr, inwieweit dieses Zeichen als zu konkret, d.h. also eindeutig zeitgebunden, für die Vergegenwärtigung biblisch-historischer Ereignisse empfunden wurde. Wogegen sich ja der "traditionelle" Judenhut, wie wir sehen werden, in diesem Zusammenhang durchaus als historisierend verstehen läßt.

Das Gelb jedoch als Farbe der Verachteten begegnet einem dagegen in einer Vielzahl unterschiedlicher Darstellungen spätmittelalterlicher Altarwerke, gerade auch des deutschsprachigen Raumes. In der Kleidung des Henkers der Heiligenmartyrien oder in dem Kostüm der Schergen und Soldaten in den Szenen der Passion und Kreuzigung ist diese Farbe zu sehen²³¹, aber auch in der Ausstattung jener Person, die gleichsam als Verkörperung der Falschheit und Schlechtigkeit in der Verbildlichung des Leidensweges Christi in Erscheinung tritt, in dem Gewand des Judas.²³²

So scheint Judas demnach als Jude gegeben. Oder wäre vielmehr der Jude eingedenk der Tatsache, daß bereits Bildwerke des 10. und des 11. Jh. wie das Evangeliar Ottos III. oder der Codex Aureus Epternacensis den Verräter in der Gefangenahme Christi hell-gelb gekleidet zeigen²³³, als Judas bezeichnet.

²³¹ Eine entsprechende Bekleidung des Scharfrichters finden wir, wie der Bilderatlas zeigt, u.a. auch in der um 1460 entstandenen Darstellung der Enthauptung des Hl. Georg des Meisters der Georgslegende oder z.B. in der Enthauptungsszene der um 1500 geschaffenen Bartholomäustafeln des Hans von Geismar (BA 131, 132). Und zahlreich sind auch die Darstellungen, welche das in den Passionsszenen agierende Personal in Gelb gekleidet zeigen, so beispielsweise die Veranschaulichung der Verspottung Christi in Johann Koerbeckes Marienfelder Altar, oder die um die Jahrhundertmitte geschaffene Geißelung des Meisters des Heisterbacher Altares (BA 133, 134), und, um hier nur einen der Kalvarienberge des 15. h. zu nennen, nicht anders als etwa in der Kreuzigung des Meisters der Hl. Veronika (Tafel 1).

²³² S. dazu die im Bilderatlas gegebene Auswahl von Judasdarstellungen der verschiedenen Epochen, von Konrad von Soests Abendmahl des Wildunger Altars bis hin zu dem Abendmahl von Jörg Ratgebs Herrenberger Altar (BA 135-137). Vgl. hierzu auch P. Dinzelbacher, Judastraditionen, 1977, sowie B. Monstadt, Judas beim Abendmahl, 1995.

²³³ Während das um 998 geschaffene Evangeliar Otto III. allein Judas in gelbem Gewand und braunen Mantel präsentiert, zeigt der um 1030 entstandene Codex Aureus aus Echternach allerdings nicht nur den verräterischen Jünger in Gelb mit rotem Pallium, sondern gleichermaßen einige der Soldaten. Aber auch in der Buchmalerei des 13. Jh. lassen sich Beispiele finden. So gibt der Chichester-Psalter aus der Jahrhundertmitte Judas, ebenso wie einen der Schergen, in der Verhaftung Christi in einem Gewand von hellem Gelb wieder (BA 138, 139). Wobei anzumerken ist, daß das Gelb, ob in dunkleren oder helleren Nuancen, generell immer auch Gold meinen und in jedem Bilderzyklus unter Umständen einer anderen Schattierung als Goldersatz dienen kann, die Farbgebung also nur im Werkzusammenhang behandelt und gedeutet werden kann. Zur Bedeutung der Goldfarbe s. G. Haupt, Die Farbensymbolik, 1941, S. 65ff., und zu der gelben Farbe als Goldersatz, vgl. dort vor allem S. 71ff.

Zu bedenken bei dieser Betrachtung ist jedoch, daß in den Bilderzyklen vergleichbarer Werke der früh- und hochmittelalterlichen Buchmalerei z.B. keineswegs nur negativ zu bewertende Charaktere in blassgelben Kleiderfarben wiedergegeben sind, und so wie Judas sich im Bild des Abendmahls des Codex Egberti oder dem des Bernward-Evangeliars in Weiß oder in Blau gewandet präsentiert, auch ein Prophet oder Apostel, ja selbst ein gekröntes Haupt wie Karl der Kahle, in helles Gelb gehüllt erscheinen kann²³⁴.

Denn nicht nur das goldgleiche, leuchtende und warme Gelb und das Gelb in kalten und gebrochenen Tönen ist in der Frage nach dem Symbolcharakter jener Farbe, als positiv und als negativ zu wertend, voneinander zu unterscheiden. Auch die blassen, hellen Nuancen können eine sehr unterschiedliche Auslegung in der mittelalterlichen Farballegorese erfahren²³⁵.

²³⁴ Und wie in den genannten Werken des späten 10. und frühen 11. Jh. wird Judas auch in den entsprechenden Darstellungen des 12. und des 13. Jh. in nicht-gelbem Kleid dargestellt. So zeigt das Evangeliar Heinrich des Löwen von 1175 den Verräter in Grün mit braunem Umhang, ist dieser in einem um 1255 entstandenen deutschen Psalter aus Melk in dunklem Braun mit rotem Mantel und in einem Brandenburger Evangelistar des 13. Jh. in einem Ensemble aus Rot und Grün gegeben (vgl. BA 140, 141).- In hellem Gelb präsentiert sich nun wiederum nicht nur der genannte Herrscher in dem Widmungsbild der Vivian-Bibel von 846, sondern z.B. auch der Prophet Ezechiel im Evangeliar Heinrich des Löwen oder der Apostel Petrus, welcher in der Darstellung der Schlüsselübergabe des Perikopenbuches Heinrich II. aus dem Anfang des 11. Jh. in einem hellgelben Pallium auftritt (s. BA 142, 143).

²³⁵ Zur Farbdeutung und Farbensymbolik des Mittelalters s. zunächst den entsprechenden Artikel im LCI, Bd. 2, 1994, Sp. 7-14, mit dem Verweis auf weiterführende Literatur, sowie zu dem Stichwort "Farbensymbolik" im LexMa, III, 1986, Sp. 289-90. Vgl. zudem in dem mehrfach zitierten Katalog von H. Nixdorf/H. Müller, Weiße Westen, 1983, S. 180ff. Darüberhinaus ist die einführende Arbeit von C. Meier/R. Suntrup, Zum Lexikon der Farbbedeutungen, 1987, s. hier S. 390-413, anzuführen und zudem die erwähnte Untersuchung von G. Haupt, Die Farbensymbolik, 1941. Vgl. darüberhinaus R. Blanch, The origins and use of medieval color symbolism, 1972.

So steht, um nur mit einem Beispiel auf die Vieldeutigkeit der Sinngebung zu verweisen, in Farbauslegungen, die sich in der Edelsteinallegorese beispielsweise auf die Physiognomik stützen, das Fahle ebenso für Furcht und Todesblässe, wie für die Gottesfurcht und die Entsagung, die den Gläubigen erblassen läßt²³⁶. Das fahle Gelb wird dementsprechend nicht nur auf die Veräußerlichung von Falschheit und von Neid bezogen²³⁷, sondern gleichermaßen als Ausdruck der Enthaltsamkeit, der Buße und Askese, der Weltabkehr im positiven Sinne bezeichnet²³⁸.

Von der Doppelwertigkeit der Farben und der Farbtöne vermögen nachdrücklicher noch als die zuvor benannten Schöpfungen vor allem jene malerischen Werke zu zeugen, die im Rahmen ein und derselben Szene ganz gegensätzliche Charaktere in Kostümen gleicher Farbe zeigen: Werke wie das Bild des Abendmahls der Bibel von Floreffe z.B., in dem Judas wie Johannes in einem Gewand von blassem Gelb erscheinen (BA 144).

²³⁶ Zur Auslegung des Fahlen in der Edelsteinallegorese, s. bei C. Meier, *Gemma Spiritalis*, I, 1977, S. 167ff., und zu der Deutung des Blassen als Ausdruck der Enthaltsamkeit und Askese s. hier insbesondere S. 168f., wobei sich die Autorin wesentlich auf die Auslegung des Johannes von S. Geminiano bezieht.

²³⁷ S. dazu G. Haupt, *Die Farbensymbolik*, 1941, S. 115f., der in diesem Zusammenhang vor allem auf Rupert von Deutz verweist, welcher das fahle Gelb als Ausdruck für den Neid der Ketzler beschreibt. Auch bei Berthold von Regensburg wird das Gelb mit einer negativen Bedeutung belegt und als eine die Vertreter randständiger Bevölkerungsgruppen ausweisende Farbe behandelt, s. dazu bei E. Brüggemann, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 162.

²³⁸ Vgl. bei G. Haupt, *die Farbensymbolik*, 1941, S. 73ff., welcher einen Text aus dem Umkreis des Bernhard von Clairvaux zitiert, in dem die blassgelbe Gesichtsfarbe eines Menschen als Anzeichen für die dem Magen auferlegte Enthaltsamkeit gedeutet wird. Hier ist allerdings anzumerken, daß allein die Komplexität der Farbbezeichnungen und dementsprechend auch Bedeutungen, eine eindeutige Zuordnung einer Farbe oder eines Farbtons kaum möglich macht, so lassen sich etwa, wie R. Suntrup in dem genannten Artikel des LexMa ausführt, s. Anm. 23, nur für die Farbe Rot über 30 Lexeme belegen.

Zeigt sich in der weiteren Entwicklung Johannes auch seltener und Judas immer häufiger, und zwar nicht nur in jener Szene in gelb gekleidet²³⁹, so bleibt doch in Bezug auf andere Personen- oder Szenengruppen der veranschaulichten Heilsgeschichte der Umgang mit den Tönen und Nuancen des Gelben in den Darstellungen des 13. und des 14. Jh. zunächst noch variabel. Selbst in den Tafelbildern des beginnenden 15. Jh., z.B. den bereits bekannten Kreuzigungen der frühen Kölner Meister (vgl. u.a. Abb 1), finden wir vereinzelt noch ein vergleich-bares Verfahren und sehen sowohl Vertreter der Soldatenschar wie eine Heilige der Mariengruppe in Kleidern von der gleichen zartgelben Farbe²⁴⁰, ist der Kontext also, der Szenen- und Figurenzusammenhang, das Zusammenspiel von Farbkomposition und Formgebung auch hier entscheidend²⁴¹.

Gegenüber dieser Form der farblichen Kostümgestaltung erweist sich die Farbbehandlung des späten 15. Jh. in Hinsicht auf das Gelb, auf dessen Deutung wie Verwendung, in der malerischen Kostümausstattung als weitaus weniger flexibel.

In den Farbdeutungen des ausgehenden 15. Jh. wird das Gelb, und zwar das Safrangelb, ausdrücklich als Judenfarbe definiert²⁴². Nun ist nicht nur Judas,

²³⁹ Vgl. hierzu z.B. verschiedene Werke des 14. Jh., wie die Veranschaulichung der Gefangennahme Christi in Giotto's 1304-14 geschaffenem Freskenzyklus der Paduaner Arenakapelle oder auch eine um 1380/90 entstandene Kölner Passionstafel (BA 145, 146).

²⁴⁰ Gemeint sind Werke wie der genannte um 1400 entstandene Kalvarienberg des Meisters der Hl. Veronika oder etwa die Kreuzigungstafel des westfälischen Meisters in Köln aus den 20er Jahren (Tafel 6), welche neben anderen den Hl. Johannes in einem gelben Gewand darstellt.- Doch nicht nur in den frühen Kölner Altären tritt die Doppelwertigkeit der besagten Farbe zu Tage, auch in der westfälischen Malerei der ersten Jahrhunderthälfte, so z.B. einem Wandbild in der Soester Petrikirche (BA 147) und nicht anders in dem sog. Lempertz-Altar (BA 148) sind gleichermaßen Angehörige der Soldaten- wie der Heiligschar in Gelb gegeben.

²⁴¹ Und auch das Zusammenspiel der Farben, vor allem die Kombination von Gelb und Grün oder Gelb und Rot ist für die Deutung des Dargestellten entscheidend, wie die in dem Kapitel IM KREIS DER AUSSENSEITER vorgenommene Auseinandersetzung mit der zweifarbigigen Tracht, dem Mi-Parti, zeigen kann.

²⁴² S. dazu C. Meier, *Gemma Spiritualis*, I, 1977, S. 182f., die hier Geiler von Kaisersberg zitiert, der das Safrangelb als Juden- und als Schlangenfärbung tituliert.

ganz gleich in welcher Szene, stets in Gelb gegeben²⁴³, sondern ist diese Farbe, in blasser wie in kräftiger Schattierung, nunmehr für die Henker und die Marterknechte der Frommen und Heiligen, die heidnischen Soldaten und für die Peiniger Christi, kurzum für Bösewichte reserviert.

Nur äußerst selten sind in den Bildern dieser Zeit Apostel oder Heiligengestalten in gelber Tracht anzutreffen²⁴⁴. Neben dem meist in Rot, ergänzt zum Teil durch Grün, gekleideten Johannes²⁴⁵ zeigen sich in den Darstellungen der Kreuzigung nun auch die der Gottesmutter assistierenden Marien vorwiegend in Gewandkombinationen jener Farben²⁴⁶. Verglichen mit den frühen Kölner Tafeln findet das Gelb in der Kostümausstattung der Kalvarienbergbilder des späten 15. Jh. insgesamt in sparsamerer Weise

²⁴³ Neben den im Bilderatlas bereits vorgestellten Beispielen (vgl. BA 135-137) sind auch einige Bildzeugnisse zu nennen, die von dem Farbkanon abweichen und, wie z.B. die 1464 von Dirk Bouts vergegenwärtigte Gefangennahme Christi, den Verräter Judas in grünem Kleid wiedergeben. S. allg. zur grünen Farbe, die im Zusammenhang mit dem Kap. ORNAT IN ALTER UND IN NEUER ART noch eingehender zu betrachten sein wird, bei H. Nixdorf /H. Müller, Weiße Westen, 1983, S. 152ff.

²⁴⁴ So kann z.B. das Futter des Mantelpalliums, das Joseph oder Johannes trägt, vereinzelt in Gelb erscheinen, etwa bei dem Johannes, den der Thomasaltar des Bartholomäusmeisters zeigt, zu sehen (BA 149). Die gelben Kleiderärmel, die sich zum Teil im Kostüm Maria Magdalenas finden, sind in einer anderen Weise zu deuten und werden in dem entsprechenden Kapitel ATTRAKTIVE BUSSGEWÄNDER der Analyse behandelt.

²⁴⁵ Mit der Tracht des Johannes in seiner spätmittelalterlichen Darstellung setzt sich das Kapitel ORNAT IN ALTER UND IN NEUER ART auseinander.

²⁴⁶ Wiederum ist auf die nachfolgenden Kapitel DIE ELEGANZ DER HEILIGEN und ORNAT IN ALTER UND IN NEUER ART zu verweisen. Anzumerken ist dabei, daß die Vorliebe für diese Kleiderfarben, von der z.B. die Kalvarienberge Baegerts zeugen (s. u.a. Tafel 22, 25), der allgemein in der nordwestdeutschen Malerei des untersuchten Zeitraums zu beobachtenden Bevorzugung reiner, klarer und kühler Farben entspricht, welche die Farbgebung der zeitgenössischen niederländischen Malerei prägt. Während sich im beginnenden 16. Jh. dann die Verwendung von Gelb betreffend andere, der italienischen Malerei des späten 15. Jh. vergleichbare, Tendenzen abzeichnen und Dürer oder auch Cranach z.B. den Johannes einmal der Beweinung, einmal der Kreuzigung, in gelbem Gewand zeigen (BA 150).

Verwendung, in Farbakzente setzenden Kleiderelementen oder Accessoires wie Ärmeln, Schärpen oder Bändern²⁴⁷.

Die Variabilität des Gelben bewegt sich nunmehr also, und dies gilt gleichermaßen für die Farbzuzuweisung der eingangs benannten Aussenseiterkleidung, wesentlich im Bereich des "Bösen".

Während die Person des Judas aber meist in einer Sinfonie von Negativfarben - in Gelb mit rotem Mantel wie Bart und Haupthaar präsentiert - jetzt unverkennbar bezeichnet ist²⁴⁸, erscheinen die Träger der bewußten Farbe im Rahmen der Kalvarienberge auch der Spätzeit als Charaktere nur wenig differenziert. Zwar versteht die farbliche Markierung zwar die Bösewichte eindeutig als solche auszuweisen, jedoch nicht die Henkersknechte von den Heiden oder gar die Heiden von den Heiden unmißverständlich zu unterscheiden. Das heißt, daß auch die Juden im Bild hinsichtlich der Farbkennzeichnung weitgehend in der Anonymität der Masse, der "Randgruppe", verbleiben²⁴⁹.

Dieses Bild ist in gewisser Weise wiederum auf die Farbenbehandlung der spätmittelalterlichen Kleidervorgaben zu übertragen. Nicht nur die Farbe nämlich, das Gelb allein, sondern gerade die Formeneinbindung dieses

²⁴⁷ Während in Szenen wie der Geißelung oder Verspottung Christi, wie z.B. Johann Koerbeckes Marienfelder Altar, zumindest stets einer der Schergen und Peiniger mit einem gelben Gewand bekleidet zu sehen ist (vgl. BA 133), kommt das Gelb im Rahmen der in den späten Kreuzigungsbildern, in dem Kalvarienberg des Sippenmeisters etwa (Tafel 35), geschaffenen Kostümierung nur wohldosiert zum Tragen.

²⁴⁸ Mit rotem Bart und Haupthaar ist der verräterische Jünger, wie der Aufsatz von R. Mellinkoff, *Juda's red hair*, 1982, aufzeigt, in zahlreichen Verbildlichungen der entsprechenden Passionsereignisse porträtiert. Und nicht nur in Bezug auf die Farbgebung scheinen sich die Negativzeichen in den Darstellungen des Judas zu häufen, welche diesen gleich Jörg Ratgebs Gestaltung der Herrenberger Abendmahlstafel von 1516, die den Verräter mit verzierter Physiognomie und Haltung, mit erregtem Glied und darüberhinaus Attributen wie Karten und Würfeln auszeichnet (BA 151), gleichsam verteuflern.

²⁴⁹ So wird, um nur ein Beispiel für die beliebige Verwendung der "Judenfarbe" Gelb zu nennen, teilweise auch der römische Hauptmann Longinus oder sein jugendlicher Begleiter in hellgelber Kleidung gezeigt, beispielsweise in dem Münchner Kalvarienberg Derick Baegerts (Tafel 25).

Farbsignals stellt sich hier, wie die Verordnungen der Zwangstrachten deutlich bezeugen, für die Charakterisierung der einzelnen Vertreter der so bezeichneten Aussenseitergruppen als entscheidend dar²⁵⁰. So vermag der Streifen an Gewandsaum oder Schleier der Dirne, den Johann Geiler mit den Flammen der Hölle vergleicht²⁵¹, andere Eigenschaften der bewußten Farbe zu unterstreichen und andere Assoziationen die Person des Trägers betreffend zu erwecken als das Rund des gelben Juden-abzeichens, in dem sich beispielsweise auch das Abbild eines Silberlinges des Judaslohnes sehen und damit nicht allein die Formgebung herleiten ließe²⁵².

Auch in jenem Werk, das den Exkurs zu Judas und den Juden einleitete, in der Komposition der Tafel Bornemanns, erweist sich die Aussagekraft der Farbkennzeichnung erst in der Farb- und Formkombination des Kostüm- und Szenenzusammenhanges. Denn im Verband gesehen mit dem diffamierenden Kreiszeichen, das die Krempe des hohen Hutes des Mannes zeigt, und korrespondierend mit der Farbe, in der das Gewand des im Hintergrund gegebenen erhängten Verräters erscheint, versteht die gelbe Kleiderfarbe hier nun sowohl die Identität wie das Wesen des Trägers zu bezeichnen und läßt uns diesen nicht nur als Juden, sondern gleichsam auch als "Judas" begreifen.

Damit nicht genug. Ebenso ist die Formgebung, und zwar nicht nur des beschriebenen Kleiderabzeichens, sondern vor allem die des

²⁵⁰ Wie in dem vorliegenden Kapitel einleitend erläutert, diente die gelbe Farbe im Rahmen der spätmittelalterlichen Kleiderordnungen nicht nur der Kenntlichmachung Andersgläubiger, sondern auch von Vertretern ganz unterschiedlicher gesellschaftlich ausgegrenzter Gruppen, s. hierzu S. 46ff.

²⁵¹ S. bei V. Mertens, *Mi-Parti*, 1983, S. 58, und zur Bedeutung des Gelb als Hurenfarbe, über die unter Anm. 6 gegebenen Literaturhinweise hinaus auch W. Danckert, *Unehrlische Leute*, 1963, s. S.150f.

²⁵² Zu dieser Deutung vgl. G. Kisch, *The Yellow Badge*, 1979, S. 136, der als weitere Herleitung des Juden-abzeichens auf die Möglichkeit weist, den gelben Fleck als Abbild der Hostie, anspielend auf den angeblichen Hostienfrevel, zu interpretieren.

Kleidungsstückes, das jenes Signum trägt, in der Untersuchung der Kostümkennzeichnung von Bedeutung, wenngleich diese, wie zu zeigen sein wird, ein anderer Charakter als die zuvor behandelte Markierung prägt.

b. Formen der Zwangstracht

Der gehörnte Hut

Wie die Kreation der auffälligen Kopfbedeckung sichtbar werden lässt, stellt sich die zuvor beobachtete Entlehnung von Formvorgaben der zwangsverordneten Judentracht keineswegs als einheitlich bestimmendes Gestaltungsschema der betreffenden Kostümausstattung dar.

Wenn auch die hohe Kopfform durchaus als charakteristisch für den Kleiderstil der deutschen Juden gelten kann, wie ihn u.a. die Miniaturen der hebräischen Buchmalerei des 15. Jh. zeigen²⁵³, so ist mit jener Kopfbedeckung Bornemanns doch nicht das klassische Modell des Judenhutes vorgeführt, von dem die den Vorgaben des erwähnten 4. lateranischen Konzils folgenden Kleiderverordnungen bereits im 13. Jh. zeugen²⁵⁴. Zu diesen Verordnungen

²⁵³ S. dazu das von Th./ M. Metzger, *Jüdisches Leben*, 1983, in ihrer Untersuchung der illuminierten Handschriften des 13. bis 16. Jh. gesammelte Material, u.a. z.B. die Illustration einer Darmstädter Haggada aus dem Anfang des 15. Jh., die eine ganze Kollektion jüdischer Hüte zeigt, so etwa auch Modelle mit hoher Kopfform und Krempe, ganz ähnlich wie verschiedene Hutformen der spanischen Juden, die beispielsweise eine Malerei aus dem Ende des 14. Jh. vorstellt (BA 152, 153).

²⁵⁴ H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 125 und ebenso I. Loschek, *Mode- und Kostümllexikon*, 1988, S.273f., verweisen auf eine angeblich 1180 in Deutschland erlassene Verfügung, die sich ausdrücklich auf die Form der Kopfbedeckung bezieht und führen, wie bereits unter Anm. 16 erwähnt, als ein weiteres frühes Zeugnis die Verordnungen des Mainzer Diözesankonzils von 1229 an. Beide allerdings ohne Angabe der Quelle. Weder aber in der einschlägigen Literatur, auch nicht in den beiden Werken, die Kühnel in seinem Literaturverzeichnis auführt (A. Rubens sowie Th. /M. Metzger), noch, und das ist entscheidend, in den Textsammlungen von J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum*, Vol. 23, 1961, oder von J. Shannar/ J. Hartzheim, *Concilia Germaniae*, 3, 1970, sind Belege zu finden, die jene Angaben bestätigen und sind weder für das Jahr 1180 noch das Jahr 1229 entsprechende Konzils-beschlüsse verzeichnet. Eine Mainzer Synode wird erst 1259, und zwar in Fritzlar, abgehalten, in deren Verfügungen die Hinweise auf die Kleidung jedoch allgemein bleiben.- Bis in die 60er Jahre des 13. Jh. lässt sich, ausgehend von der hier vorgenommenen Überprüfung der Konzilsverordnungen, keine die Kopfbedeckung der Juden betreffende Vorgabe finden. Dieses Ergebnis entspricht nicht zuletzt auch der Untersuchung von F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden*, 1915, sowie der mehrfach zitierten Abhandlung von G. Kisch, *The Yellow Badge*, 1979.

sind etwa die Verfügungen des Wiener Konzils von 1267 oder auch der Breslauer Provinzialsynode des gleichen Jahres zu zählen, die im Rahmen ihrer Forderung nach einer deutlich sichtbaren Unterscheidung der Juden- von der Christenkleidung auf den gehörnten Hut, den **Pileus cornutus**, verweisen²⁵⁵.

Eine nähere Beschreibung dieser Kopfbedeckung aber liefern die Bestimmungen des entsprechenden Zeitraumes nicht, und das gilt gleichermaßen für frühe landesrechtliche Gebote wie etwa den Schwabenspiegel des Jahres 1275, der allgemein nur spitze Hüte als Kennzeichnung der Juden nennt²⁵⁶.

Ganz so, wie die unter Innozenz III. erlassenen Verfügungen scheinen denn zunächst auch die den Hut betreffenden Konzilsverordnungen, indem sie diesen ausdrücklich auf die gewohnte Judentracht beziehen²⁵⁷, auf Altbekanntes und Vertrautes anzuspielen.

Somit ist doch anzunehmen, daß es sich bei dem bewußten Hutmodell um eine Form der Kopfbedeckung handelt, die als durchaus typisch für die herkömmliche Kleidung der Juden gelten kann, welche sich ja ihrerseits durch eigene obrigkeitliche Verfügungen, wie sie u.a. die Mainzer Rabbinersynode

²⁵⁵ Zum Wiener Konzil s. J. D. Mansi, *Sacrorum Consiliorum*, Vol. 23, 1961, 1174-75, den Text der Breslauer Synode gibt G. Kisch, *The Yellow Badge*, 1979, S. 149 (4) wieder. Auf weitere Verfügungen verweist zudem F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden*, 1915, S. 37f.- Überwiegend aber wird in den Konzilsgeboten keine Beschreibung einzelner Kleidungsstücke gegeben, sondern nur auf die sich von den Christen unterscheidende Aufmachung der Juden hingewiesen, so z.B. in den Vorgaben des Mainzer Konzils von 1310, s. dazu bei J.D. Mansi, *Sacrorum Consiliorum*, Vol. 25, 333.

²⁵⁶ Vgl. hierzu im Textanhang bei G. Kisch, *The Yellow Badge*, 1979, S. 149 (5).

²⁵⁷ Dies wird u.a. z.B. in dem Text der Wiener Konzilsbestimmung deutlich: "Cornutum pileum, quem quidem in istis partibus consueverant, deferre, & sua temeritate deponere praesumpserunt, resumant, ut a Christianis discerni valeant evidenter". Zu Überlegungen hinsichtlich der den Juden eigenen Tracht s. auch G. Kisch, *The Yellow Badge*, 1979, II, 116-123 und hier vor allem S. 119.

von 1220 erließ, stets aufgefordert sahen, ihre Kleidertraditionen zu wahren²⁵⁸.

Für diese Annahme sprechen nicht zuletzt die Zeugnisse der hebräischen Buchmalerei.

Bis in das späte 15. Jh. hinein tritt unter den verschiedenen Kopfbedeckungen der Judenkleidung, welche die Illustrationen der betreffenden mittelalterlichen Handschriften zeigen, stets auch der spitze Kegelhut in vielzähligen Varianten in Erscheinung²⁵⁹. Selbst jüdische Siegel und Wappen tragen jenen Hut als Zeichen²⁶⁰, so z.B. auch ein deutsches Exemplar aus dem frühen 14. Jh.²⁶¹, dessen Hutkomposition hier insofern besonders hervorzuheben ist, als sie zumindest, was den Aufsatz des Hutes betrifft, jenem Kleidungsstück entspricht, in dem das Bornemannsche Bild die hinterste der halbverdeckten Randfiguren der behandelten Männergruppe wiedergibt (BA 157)²⁶².

Allerdings scheint die vorgeführte Kreation, wenn diese sich in Hinsicht auf das späte Mittelalter in gewisser Weise auch als traditionell bezeichnen läßt²⁶³,

²⁵⁸ S. hierzu den Artikel "Mainz" im Neuen Lexikon des Judentums, 1992, S. 301, und vor allem A. Rubens, A history of Jewish Costume, 1967, S. 91ff., der verschiedene Auszüge aus Bestimmungen von Rabbinersynoden liefert, die allerdings keine Angaben zu dem Judenhut enthalten.- Inwieweit diese Vorschriften befolgt wurden, bzw. inwieweit jene Vermischung, die von Innozenz III. bemängelt wird, gegeben war, läßt sich kaum ermitteln, doch sind die Abgrenzungstendenzen auch von Seiten der Juden sicher nicht zu unterschätzen. Vgl. dazu u.a. S. Spitzer, Das Alltagsleben der österreichischen Juden, 1984, S. 67f., und s. in diesem Zusammenhang auch den Aufsatz von R. Jütte, Kleidung als identitätsstiftendes Merkmal, 1993.

²⁵⁹ Vgl. hier erneut das von Th. und M. Metzger, Jüdisches Leben, 1983, zusammengestellte Quellenmaterial, so u.a. die vorab bereits angeführte Darmstädter Haggada (s. BA 152).

²⁶⁰ S. dazu den Bilderatlas, der ein deutsches Siegel von 1329 vorführt, das drei Judenhüte trägt (BA 154).

²⁶¹ Dazu ist, wie im Bilderatlas zu sehen, beispielsweise ein um 1300 entstandenes deutsches Wappenschild oder auch ein dem ausgehenden 15. Jh. entstammendes Exemplar, das allerdings drei spitze Krempenhüte als Zeichen trägt, zu zählen (BA 155, 156).

²⁶² Wenn auch das Modell, welches das Wappen zeigt, einen längeren Schaft aufweist, so ist doch der stufenförmige Aufbau des Hutes gleich - der Stiel des Bornemann'schen Judenhutes wird von dem breiten Rahmen der Tafel fast völlig verdeckt.

²⁶³ Wie in der weiteren Untersuchung noch zu sehen sein wird, bildet der

kaum die ursprüngliche Gestalt, d.h. die vormals in den orientalischen, bzw. vorderorientalischen Ländern getragene Form, des Judenhutes darzustellen. Dessen Grundmodell hat man sich wohl eher doch in der Art jener schlichten kegelförmigen Kopfbedeckung vorzustellen, die oft aus Stroh gefertigt und als Sonnenschutz verwendet nicht nur in den Regionen des vorderen Orient weit verbreitet anzutreffen waren und zum Teil noch heute gebräuchlich sind.

In der Forschung allerdings besteht bezüglich der Herleitung des Judenhutes keine einheitliche Meinung.

So wird diese einerseits auf eine **Kalansuwa** genannte spitze Männerhaube- oder kappe zurückgeführt²⁶⁴, die in ihren vielfältigen Varianten allerdings eine sehr unterschiedliche Verwendung fand und wie die hohen Hutformen vieler altorientalischer Völker u.a. hochstehende Persönlichkeiten kleiden, ebenso jedoch religiöse Minderheiten islamischer Länder ausweisen konnte²⁶⁵. Zum

stufenförmige Judenhut unter den im späten Mittelalter dargestellten Kopfbedeckungen dieser Art ein sehr populäres Modell, wobei der Schaft, bzw. die Spitze von einem Knauf abgeschlossen werden kann.- Eine auffallende Ähnlichkeit mit dem von Bornemann wieder-gegebenen Judenhut weist eine Gestaltung auf, die Roland Frueauf im Rahmen seiner ca. 1496 geschaffenen Kreuzigungstafel präsentiert (BA 158), welche hier eine ebenfalls halbverdeckte Männergestalt mit jenem Kopfbedeckungstyp bekleidet zeigt. Vgl dazu R. Mellinkoff, *Three mysterious Ladies*, 1982, S. 25 (Tafel 13), welche den betreffenden Komparsen auf jene Frauengestalt hinter der Mariengruppe bezogen sieht, die sie glaubt, als Synagoge deuten zu können.

²⁶⁴ Diese Meinung vertritt A. Rubens, *A history of Jewish Costume*, 1967, s. hier S. 106.

²⁶⁵ A. Rubens beschreibt diese Kopfbedeckung allerdings ausschließlich als Zwangstracht: "worn by Non-Believers in Moslem countries" s. ebd. S. 106.- Doch scheint der Begriff Kalansuwa ähnlich wie die Bezeichnung Turban ein Sammelbegriff für eine Vielzahl verschiedener Kopfbedeckungsformen zu sein. S. dazu vor allem den Artikel 'Libas' von Y.K./ N.A. Stillmann, in: *The Encyclopaedia of Islam*, Vol. 5, 1986, S. 732-52, der sehr ausführlich über die einzelnen Formen der bewußten Kopfbedeckung in den verschiedenen zeitlichen Phasen informiert und zudem die weiterführende Literatur zusammenfaßt. Ausgehend davon ist anzunehmen, daß die spitze Kappe oder Haube nicht allein eine Kennzeichnungsfunktion besaß, um die Gläubigen auszu-weisen, sondern durchaus auch angesehene Personen kleiden konnte, vgl. hierzu in dem genannten Artikel, S. 737. Zur hohen Formgebung von Kopfbedeckungen als Zeichen der Vornehmheit, s. u.a. bei I. Loschek, *Mode- und Kostümllexikon*, 1988, S. 305f.

anderen finden wir den Judenhut auch aus der sog. **Phrygischen Mütze** hergeleitet²⁶⁶; Eine der kegelförmigen **Tiara** der iranischen Völker entlehnte mützenartige, Nacken wie Ohren verhüllende Kopfbedeckung auch der Lydier, Parther und Skythen, welche die nach vorne gebogene, oder fallende, Spitze charakterisierte²⁶⁷.

Aber auch der antike **Petatsos** wird als mögliches Vorbild des jüdischen Hutes angeführt²⁶⁸. Jener Reiter- und Reisehut mit breiter Krempe, der nicht nur in Griechenland, sondern ebenfalls in Rom, hier vornehmlich als Sonnenschutz dienend, getragen wurde und welchen, wie es auch andere Kopfbedeckungen der griechischen und römischen Kleidertracht, z.B. der **Pilos**, bzw. **Pilleus**, aufweisen, meist ein spitzer Aufsatz zierte.²⁶⁹

²⁶⁶ Diese These vertritt H. Schreckenberger, Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte, 1988, der in seiner Arbeit eine detaillierte Betrachtung des Judenhutes in der christlichen Buchmalerei des Mittelalters, bis in das 13. Jh. hinein, unternimmt, s. dort vor allem S. 629-635. Hierbei scheint der Autor jedoch von der spätmittelalterlichen Form des Judenhutes auszugehen, die zum Teil durchaus Ähnlichkeit mit der Phrygischen Mütze aufweisen kann. Eine Diskussion der These wird im folgenden vorgenommen.

²⁶⁷ S. dazu allg. H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 169, bei I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 379, und F. Boucher, 20.000 years of Fashion, 1987, vor allem S. 64. Zur Tiara s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 263f., vgl. I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 452, sowie den von Kühnel angeführten Aufsatz von G. Seiterle, Die Urform der phrygischen Mütze, 1985.- Bestimmend für die phrygische Mütze, schon in ihrer frühen Form (s. bei F. Boucher, Abb. 84 und Abb. 63), ist die mützenartige Gestalt mit der weich nach vorne fallenden Spitze, die ausgestopft auch hornartig erscheinen kann. Während doch zu vermuten ist, daß der frühe Judenhut eher eine schlichte Kegelform besaß. Eine eingehendere vergleichende Betrachtung dieser Formen erfolgt an anderer Stelle.

²⁶⁸ Diese Auffassung vermitteln Th./M. Metzger, Jüdisches Leben, 1983, s. S. 148.

²⁶⁹ S. hierzu allg. H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 194, und bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 111 (Tafel 151). Zu dem Pilos und dem Pilleus s. H. Kühnel S. 198.- Anzumerken ist hier zum einen, daß der Petatsos durchaus auch ohne Spitze auftreten konnte, ähnlich wie die Kausia, ein Sonnenschutz der Reisenden und auch Soldaten, vgl. hierzu I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 306. Andererseits ist darauf zu verweisen, daß gerade die breite Krempe, mehr noch als die Spitze als charakteristisch für diesen Huttyp gelten kann. Auch der jüdische Hut erscheint im Mittelalter mit Krempe, doch nicht ausschließlich und nicht in der Form der frühen Darstellungen.- Diese Frage wird im folgenden noch behandelt, denn eine Abart des Petasos ist nicht zuletzt im Bilde Bornemanns vorgeführt, allerdings nicht in der hier behandelten Gruppe, sondern in der unter

Angeichts der außerordentlichen Formenvielfalt, welche die verschiedenen Typen "spitzer Hüte" in ihrer jeweiligen zeitlichen und regionalen Entwicklung zeigen²⁷⁰, scheint es jedoch kaum möglich, eine eindeutige Abstammungslinie des Judenhutes zu erstellen, der ja auch in seiner mittelalterlichen Ausprägung keineswegs einheitlich gestaltet ist, sondern in der Formgebung, wie im folgenden zu zeigen sein wird, erheblich variiert.

Ungeachtet dessen aber bleibt für die weitere Betrachtung als entscheidend festzuhalten, daß die konisch-spitze Hutbehandlung, wenn diese auch unter anderen Gestaltungen die Kleider Andersgläubiger bezeichnen konnte, in ihrer vormittelalterlichen Vergangenheit dennoch nicht generell als negativ belegte und speziell den Juden zugedachte Form der Kopfbedeckung verstanden werden darf²⁷¹.

Doch selbst der spitze Hut der mittelalterlichen Judentracht ist, wie die Darstellungen der christlichen Ikonographie deutlich zeigen, zunächst nicht zwangsläufig im Sinne eines diffamierenden Abzeichens zu begreifen.

dem Kreuz des guten Schächers versammelten Mönnerschar.

²⁷⁰ Denn noch viele andere als die genannten Formen wären anzuführen, wenn es um die Herleitung konischer Kopfbedeckungen geht, da in der Kleidung fast aller Völker des alten Orients hohe, spitze Hüte und Kappen zu finden sind, s. dazu auch F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 33-75, mit den entsprechenden Literaturhinweisen. Einen Überblick vermittelt ebenfalls C. Köhler, A history of Costume, 1963, vor allem S. 66-88.

²⁷¹ So, wie es ja für den gelben Turban galt, der den Juden unter Omar II. vorgeschrieben war, vgl. Neues Lexikon des Judentums, 1992, S. 262f. Auch scheint in der Zeit des Kalifen Alu Yussuf den Juden das Tragen einer bestimmten Kopfbedeckung auferlegt worden zu sein, die, wie in dem genannten Artikel von Y.K/N.A. Stillmann, in: The Encyclopaedia of Islam, Vol. 5, 1986, unter Anm. 54) beschrieben, eine sattelförmige Gestalt besaß.

Abgesehen davon, daß die Juden im Bild der Buchmalerei des Mittelalters z.B. noch im 10. und beginnenden 11. Jh. nicht deutlich ausgewiesen, sondern wie die Mehrzahl der Akteure ohne Kopfbedeckung gegeben sind²⁷², wird der Judenhut, der dann mit dem ausgehenden 11. Jh. vermehrt in Erscheinung tritt²⁷³, bis in das 13. Jh. hinein durchaus auch als Kleiderattribut positiv zu wertender Charaktere vorgeführt. Zu diesen zählen vor allem die Propheten, z.B. Joel, den die Stavordale Bibel aus dem späten 11. Jh. (BA

²⁷² Wie bei B. Blumenkranz, *Juden*, 1965, S. 9-18, beschrieben, gilt dies für alt- wie neutestamentliche Darstellungen der Buchmalerei noch bis in das 11. Jh. hinein. So werden weder Moses und die Israeliten im Stuttgarter Psalter von 820-30, noch die Juden in der Tempelaustreibung des Evangeliars Otto III. aus der Zeit um 1000 äußerlich eindeutig gekennzeichnet, sondern treten, wie die Mehrzahl der Akteure, barhäuptig in Erscheinung (BA 159, 160). Kopfbedeckungen lassen sich insgesamt nur sehr selten finden, hin und wieder tauchen in verschiedenen Darstellungen, so in der Gefangennahme des besagten Stuttgarter Psalters, helmbewehrte Soldaten auf und ist auch im Rahmen jenes Werkes, in der Vorführung Christi vor Pilatus, eine diademartige Kappe zu sehen.- Die Phrygische Mütze, die in den Elfenbeinarbeiten der Frühzeit, so in der Kreuzigungsdarstellung eines um 850 entstandenen Reliefs der Metzger Schule (BA 161) auftritt, wird in der Buchmalerei des entsprechenden Zeitraums nur äußert selten, z.B. in dem sog. Evangeliar Franz II wiedergegeben (BA 162).

²⁷³ Die früheste Darstellung eines Judenhutes in der Buchmalerei, in einer Miniatur der Stavordale Bibel aus dem späten 11. Jh. (BA 163), wird in der Literatur, so bei A. Rubens, *A history of Jewish Costume*, 1967, S. 106, als erste Abbildung dieser Kopfbedeckung überhaupt beschrieben. Doch ist darauf hinzuweisen, daß wir den konisch-spitzen Hut im Rahmen von Elfenbeinarbeiten bereits zu einem früheren Zeitpunkt finden. So zeigt das ein Kästchen schmückende Elfenbeinrelief der Metzger Schule aus dem 10. Jh, welches die Befragung des Herodes veranschaulicht, drei männliche Gestalten mit einem derartigen Hutmodell, das hier vor allem deshalb eindeutig identifiziert werden kann, da sich dessen Gestaltung deutlich von der Form der phrygischen Mütze unterscheiden läßt, die im Feld des Kastendeckels in der Verbildlichung der Anbetung wiedergegeben wird (BA 164). Diese Darstellung widerspricht nicht zuletzt Schreckenbergs These, der ja den Judenhut aus der phrygischen Mütze herleiten, bzw. diese gleichstellen möchte, vgl. dazu Anm. 54. - Mit dem 12. Jh. tritt dann auch in den Illustrationen der Buchkunst vielfach der Judenhut hervor, worauf nachfolgend noch im einzelnen verwiesen wird.

163) in einer knappen spitzen Kappe präsentiert²⁷⁴, sowie Moses und die Israeliten, dem die Darstellung des Scivia Codex aus der zweiten Hälfte des 12. Jh. einen schlichten kegelförmigen Hut als Kopfbedeckung gibt²⁷⁵. Aber auch Joseph, der Nährvater Jesu, ist nicht nur im 12. und 13. Jh., wie in einem Magdeburger Psalter von 1280 (BA 166), sondern noch weit über diese Zeit hinaus, mit einem hohen Spitzhut ausgestattet²⁷⁶.

Die so beschaffene Trägergruppe, ergänzt u.a. etwa durch Jakob, Lot oder Joachim, die in dieser Form zunächst auch noch im 13. Jh. erhalten bleibt²⁷⁷, erweist sich insofern ja als homogen, als die ihr Angehörigen, die

²⁷⁴ Und auch in einer anderen künstlerischen Darstellungsform, in dem Prophetenfenster des Augsburger Domes aus der ersten Hälfte des 12. Jh., findet sich ein Prophet, in diesem Falle Daniel, mit dem Judenhut ausgewiesen, der hier nun eine kuppelartige Form besitzt (BA 165).

²⁷⁵ In dieser Darstellung zeichnet Moses, in den Armen der Synagoge gezeigt, nicht nur die Gesetzestafeln als Erkennungsmerkmal aus, sondern ist diesem zudem ein kegelförmiger Hut gegeben, der in Übergröße gewählt, wie ein Emblem über ihm schwebt. Eine knappere Form, eher so wie sie bei Joel zu sehen war, kennzeichnet den Judenhut, der Moses, z.B. in der Darstellung der Bury St. Edmunds Bibel aus der Zeit um 1135 verliehen ist.

²⁷⁶ Als weiteres Beispiel ist u.a. auch die Darstellung einer österreichischen Armenbibel zu nennen, die Joseph auf der Flucht mit einem trichterförmigen Hut bekleidet wiedergibt (BA 167).

²⁷⁷ Jakob mit dem Judenhut ist z.B. in dem Psalter Ludwig des Hl. von 1260-70 in der Darstellung der Traumszene zu sehen. Und auch Lot zeigt ein zwischen 1270-80 entstandener Psalter in einem schlichten kuppelförmigen Hutmodell. Ebenso finden wir das jüdische Volk in zahlreichen Bildwerken mit dem Kegelhut gegeben: In der Buchmalerei, wie z.B. der Veranschaulichung der Bußpredigt Johannes des Täufers in dem Evangeliar Heinrich des Löwen von 1175, nicht anders als in den Zeugnissen der Wandmalerei, etwa der Kreuzigung in Kleinkomburg aus dem frühen 12. Jh. Und nicht zuletzt in plastischen Gestaltungen präsentieren sich die Kinder Israels in Judenhutmodellen verschiedener Art, so in der Darstellung Mosis mit den Gesetzestafeln der Bronzetüren von S. Zeno in Verona aus dem späten 12. Jh.- Auch Prophetenbilder des 13. Jh. zeigen spitze und konische Hutgestaltungen in ihrer Kostümausstattung, eine Illustration der Winchester-Bibel aus der zweiten Hälfte des 12. Jh. beispielsweise, die Jesaja mit dem Spitzhut vorstellt oder etwa die Prophetendarstellung einer aus dem 13. Jh. stammenden Wandmalerei der Kathedrale von Winchester. Und neben Joseph, der einem im 12. wie im 13. Jh., so u.a. in einem Magdeburger Psalter von ca. 1280, mit dem Judenhut angetan begegnet, tritt desgleichen Joachim, etwa in der Szene der Geburt Mariens in einem elsässischen Evangeliar des beginnenden 13. Jh., mit einer ähnlich hohen Form der Kopfbedeckung in Erscheinung (vgl. BA 168-170).

Propheten, Stammväter und Kinder Israels, die den Alten Bund vertreten, ebenso wie jene Heilige, die gleich Joachim oder Joseph, den Prolog, die Einleitung der Leidens- und der Heilsgeschichte bestreiten²⁷⁸, doch in gewissem Sinne als Vorläufer zu betrachten sind, auf denen sich die neue Kirche gründet und die gleichsam die Folie für die Veranschaulichung des Evangeliums Christi bilden²⁷⁹.

Dementsprechend stellt der Judenhut, der sich im Gegensatz zur Phrygischen Mütze, welche vorrangig die Fremden, die Exoten kleidet²⁸⁰, hier als

²⁷⁸ Auch Joseph und Joachim zählen in gewissem Sinne ja zu den Ahnen, die in der Darstellung der Erlösungstat Christi nur mehr eine "stumme" Nebenrolle spielen, jedoch als Bürgen, als Zeugen des göttlichen Wirkens, gleichsam unentbehrlich sind. Wobei die Parteien der so benannten Vorläufergruppe natürlich insofern differieren, als die Vertreter des alten Bundes das Scheitern des falschen Glaubens, die Vorfahren der Neuen Gemeinde dagegen den Sieg der christlichen Heilslehre kommentieren.

²⁷⁹ Das Bild der Juden erweist sich stets als doppeldeutig. Denn durch die Schuld, die man ihnen am Tode Christi gab, stellten sie zugleich ja den besten Beweis für die Bewahrheitung der Heilsprophezeiung dar, die sich in dem Opfertod am Kreuz erfüllte. Eine Einführung zum Thema "Die Kirche und die Juden" gibt u.a. auch N. Bremer, *Das Bild der Juden in den Passions-spielen*, 1986, S. 27ff.-Darstellungen, welche die Juden, die an dem falschen Glauben halten, als Verdammte in der Hölle zeigen, fehlen auch im 12. Jh. nicht, wie z.B. in einer der Illustrationen des Hortus Deliciarum von 1175 zu sehen, s. dazu B. Blumenkranz, *Juden*, 1965, S. 34ff. Doch in der Gesamtentwicklung betrachtet, in deren Verlauf die Judendarstellungen einen zunehmend diffamierenden Charakter annehmen, bieten die Zeugnisse des 12. und 13. Jh. insgesamt allerdings ein relativ ausgewogenes Bild.

²⁸⁰ Die prominenteste Trägergruppe der besagten Mützenform bilden die Weisen aus dem Morgenlande, die drei Magier, die bereits in Werken der frühchristlichen Kunst, von dem Steinrelief des Sarkophages der Adelpheia von 340-45 oder dem zwischen 432-40 entstandenen Mosaik in S. Maria Maggiore bis hin zu Elfenbeinarbeiten des frühen Mittelalters, einem im 9. Jh. gefertigten Buchdeckel z.B., meist in der Veranschaulichung der Befragung des Herodes und vor allem der Huldigung wiedergegeben sind (BA 171, 172). Wie vor allem das genannte Mosaik sehr deutlich zeigen kann, prägt hier die Kleidung insgesamt ein ausgesprochen phantasievoll-exotischer Charakter. Dies gilt gleichermaßen für die entsprechenden Darstellungen der frühen Buchmalerei, so z.B. der entsprechenden Illustration des Augsburger Evangeliiars. Vereinzelt nur aber tritt, wie erwähnt, die Phrygenmütze als Kopfbedeckung der "Bösewichte" in Erscheinung, gelegentlich sehen wir Stephaton mit dieser Kopfbedeckung ausgestattet, wie etwa in dem erwähnten Evangeliar Franz II. (BA 162) oder später, im 12. Jh. dann auch den Hauptmann mit der Lanze, so z.B. in der Bibel von Floreffe von 1160 (BA 173), was nachfolgend noch eingehender behandelt

historisierendes Attribut zeigt²⁸¹, auf der anderen, d.h. negativ zu bewertenden Seite, ebenso z.B. ein charakteristisches Requisit in der Verbildlichung der das Judentum verkörpernden Synagoge dar. Ganz so wie sie etwa das Stammheimer Missale aus dem späten 12. Jh. in der Veranschaulichung der Kreuzigung wiedergibt (BA 174), die zudem auch den formalen Unterschied von jüdischem Hut und Phrygenmütze, welche hier der Hauptmann mit der Lanze trägt, deutlich vor Augen führt²⁸².

wird.

²⁸¹ Zwar sind Judenhut und Phrygenmütze insofern austauschbar, als in eben dem genannten Bild der Bibel von Floreffe (BA 173) etwa nun Stephaton statt mit der phrygischen Mütze in einer kappenartigen Kopfbedeckung mit kleinem Stil auftritt, doch sind weder die Propheten oder die Vertreter des Alten Bundes, noch Joachim oder Joseph, die gleichermaßen als geschichtliche Gestalten in der Darstellung der Heilsgeschichte verstanden wurden, in der Buchmalerei des Mittelalters mit einer Mütze nach Phrygierart ausgestattet, so wie auch der Kleiderstil der Judenhutträger generell kaum als orientalisches oder exotisch zu bezeichnen ist.

²⁸² Hier bestätigt sich der Eindruck, den bereits die Betrachtung des Metzger Elfenbeinkästchens hinterlassen hatte (BA 164). Auch in der malerischen Darstellung des 12. Jh. ist die unterschiedliche Formgebung der beiden Kopfbedeckungstypen doch offensichtlich. So sahen wir schon in dem frühen Beispiel die Phrygenmütze mit dem so charakteristischen, nach vorne gebogenen Zipfel, während den Judenhut auch dort die einfache Kegelform auszeichnete. Hornartige Aufsätze des Judenhutes begegnen uns erst sehr viel später in den Werken des ausgehenden Mittelalters. Diese späten Formen aber scheinen es zu sein, die H. Schreckensberg, *Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte*, 1988, auf dessen These bereits verwiesen wurde (s. Anm. 54 und Anm. 61), gleichsam rückwirkend auf die Phrygenmütze in den frühen Darstellungen bezieht und somit folglich beide Kopfbedeckungstypen gleichsetzt. - Doch gerade die Tatsache, daß die beiden Formen als Kopfbedeckung ein und der selben Trägergruppe in verschiedenen der veranschaulichten Szenen des bewußten Elfenbeinreliefs vorgeführt werden, spricht gegen deren Gleichstellung. Denn entgegen einer Beschreibung dieses Werkes, die der Katalog einer Kölner Ausstellung über die Magierdarstellungen gibt, scheint der Unterschied zwischen der jeweils gegebenen Kopftracht doch nicht aus künstlerischer "Nachlässigkeit" zu resultieren, s. in dem Katalog zur Ausstellung 'Die Heiligen Drei Könige', 1982, S. 141, sondern vielmehr ganz bewußt eingesetzt, um die Figuren der verschiedenen Szenen angemessen zu charakterisieren, die Akteure der Huldigung also durch die "Zeremonialtracht" der Morgenländer entsprechend hervorzuheben. Wobei noch einmal deutlich wird, daß der Kegelhut zu dem Zeitpunkt jener Komposition ebenso wie die besagte Mütze in der Verwendung noch als variabel anzusehen ist, was sich, wie noch zu zeigen ist, im Laufe seiner Darstellung entscheidend ändert. Während die phrygische Mütze dann ja auch in der Kostümausstattung der

Das Bild, das die Kostümkompositionen des zuvor behandelten Zeitraumes vermitteln, in dem vereinzelt ja sogar Darstellungen vertreten sind, die auch die Apostel (BA 175) und selbst Christus, wie in dem Emmausmahl des Psalters Ludwig des Hl. zu sehen (BA 176)²⁸³, mit dem bewußten Hutmodell ausstatten, was bei einem Verständnis des Judenhutes als ausnahmslos schmachvolles Kennzeichen ja kaum denkbar wäre, verändert sich im Laufe des 13. Jh. dann jedoch wesentlich.

Nicht nur in den malerischen Gestaltungen der genannten Art kündigt sich ein Wandel an, indem sich die verachtungswürdigen Charaktere in der Trägergruppe der betreffenden Kopfbedeckung mehrten und nun zunehmend Gestalten wie die Peiniger Christi in den Leidensszenen oder etwa auch prominentere Akteure wie Pilatus oder Kaiphas mit dem spitzen Hut versehen werden²⁸⁴.– Auch in den Werken der zeitgenössischen plastischen

Magierbilder allmählich durch andere Kopfbedeckungsformen verdrängt wird.

²⁸³ Dies zeigt uns der Psalter Ludwig des Hl. aus dem späten 12. Jh. in seiner Veranschaulichung des Emmaus-Mahles, in der Christus als Jude kostümiert zu sehen ist, dessen Kegelhut allerdings eine sehr viel größere Krempe und vor allem einen sehr viel höheren Stiel als die Hüte der ihn umgebenden Jünger auszeichnet.

²⁸⁴ Als Beispiele für das Auftreten derart behüteter Soldaten und Marterknechte sind u.a. die Dornenkrönung eines oberrheinischen Psalters von 1260 oder etwa die Geißelungsszene eines ebenfalls um die Jahrhundertmitte entstandenen Altarretabels anzuführen, aber auch die entsprechende Darstellung, die eine Kölner Wandmalerei aus dem gleichen Jahrhundert veranschaulicht. Der Hohepriester Kaiphas ist z.B. in einem um 1280 entstandenen Stundenbuch aus Salesbury mit einer kappenartigen Kopfbedeckung, die einen spitzen Aufsatz trägt, ausgestattet und ebenso zeigt sich Pilatus, u.a. etwa in einem Lütticher Psalter des 13. Jh. als Träger eines Judenhutes (BA 177, 178).

Kunst, die der Veranschaulichung der Heilswahrheiten dienen, zeichnen sich vergleichbare Tendenzen ab, wie als ein Beispiel von vielen die Passionsszenen der um 1250 gefertigten Lettnerreliefs des Naumburger Domes eindringlich bezeugen können (BA 179).

Als weitaus entscheidender noch erweisen sich in diesem Zusammenhang jedoch jene bauplastischen Schöpfungen, deren Darstellungen nicht an die Vorgaben des christlichen Themenkreises gebunden sind. Hier begegnet einem um die Mitte des Jahrhunderts ein Bildmotiv, das in der Geschichte der Judendarstellung einen drastischen Wendepunkt markiert.

Gemeint ist ein Motiv, das allgemein als "Judensau" bezeichnet wird und von der zweiten Hälfte des 13. Jh. an bis weit über das Mittelalter hinaus in verschiedenen Varianten existiert, immer aber, auf die eine oder andere diffamierende Weise, den Juden und das Schwein, bzw. die Sau gleichsam als Artgenossen vorführt²⁸⁵. So kann sowohl, wie es als ein frühes Beispiel ein Kapitell des Brandenburger Domes von 1230 demonstriert, eine Sau mit Judenkopf (BA 180) als auch ein Jude in Umarmung mit einem Schwein²⁸⁶ oder aber reitend auf diesem wiedergegeben sein²⁸⁷. Die populärste Variante zeigt eine Sau, die einen oder mehrere Juden säugt,- eine Darstellungsform, die als figürlicher Schmuck, ob der Wasserspeier und der Säulen, so in Wimpfen oder Regensburg zu finden, oder auch des Chorgestühls, wie in

²⁸⁵ S. hierzu vor allem die ausführliche Untersuchung von I. Shachar, *The Judensau*, 1974, sowie die bereits zitierte Publikation von J. Trachtenberg, *The Devil and the Jews*, 1943.

²⁸⁶ Eine derartige Darstellung ist in der Marienkirche zu Lemgo zu finden und stammt aus dem letzten Viertel des 13. Jh. (s. BA 181).

²⁸⁷ Ein Bildmotiv dieser Art zeigt u.a. etwa das Anfang des 15. Jh. geschaffene Chorgestühl des Erfurter Domes (BA 182).

Köln z.B. (BA 183, 184)²⁸⁸, zahlreicher sakraler im folgenden dann ebenfalls profaner Bauten des späten Mittelalters und ihrer Ausstattung vor allem des deutschsprachigen Raumes in Erscheinung tritt²⁸⁹. In allen Fällen aber bildet der konisch-spitze Judenhut, einmal mit und einmal ohne Knauf, das bestimmende Erkennungsmerkmal²⁹⁰.

Das Bild hat sich somit zum Feindbild gewandelt und entsprechend wird auch der spitze Hut der denunzierten Trägerschaft nunmehr zum Schandmal deklariert.

Ein derartiger Wandel läßt sich durchaus auf die gesellschaftliche Situation des dargestellten Zeitraums beziehen, in dem sich eine tiefgreifende Veränderung des Judenstatus vollzieht.

Während noch selbst über das Jahrhundert des ersten Kreuzzuges hinaus, dem ja bereits massive Übergriffe auf Judenansiedlungen auch in Deutschland folgen²⁹¹, ein im wesentlichen reibungsloses Miteinander christlicher und

²⁸⁸ Der Wasserspeier der Ritterstiftskirche St. Peter in Wimpfen entstammt dem letzten Viertel des 13. Jh, der Säulenschmuck des Regensburger Domes ist dagegen in die Mitte des 14. Jh. zu datieren. Weitere Vergleichsbeispiele, auch für Kompositionen gleich denen des Kölner Chorgestühls, sind in der Publikation von I. Shachar, *The Judensau*, 1974, gegeben.

²⁸⁹ Als weitere Zeugnisse für die Sakralbauten des deutschen Raumes, die unter dem figürlichen Schmuck das Motiv der Judensau zeigen, sind für das 13. und 14. Jh. u.a. z.B. noch Magdeburg und Wittenberg, für das 15. Jh. Zerbst und Heilbronn zu nennen (BA 185). Mit dem 15. Jh. finden sich die besagten Darstellungen dann auch im Rahmen profaner Bauten, an Privathäusern, Toren oder Brückenpfeilern (s. dazu das entsprechende Material bei I. Shachar).

²⁹⁰ Ohne die trichterförmigen Hüte, die bis auf die unterschiedliche Behandlung der abschließenden Schaft-spitze allesamt eine sehr ähnliche Form besitzen, wären die Figuren auch kaum zu identifizieren, zumal die Körper meist von dem Leib des Tieres verdeckt sind und nur die Köpfe hervorschauen.

²⁹¹ Allgemeine Informationen samt der entsprechenden Literaturhinweise gibt zunächst das LexMa, Bd. 790-91, und im Neuen Lexikon des Judentums, 1992, S. 319-24, sowie K. Schubert, *Die Kultur der Juden II*, Abt. 2, 1979, mit einer guten Literaturlauswahl. Vgl. zudem A. Eben-bauer / K. Zatloukal (Hg.), *Die Juden in ihrer mittel-alterlichen Umwelt*, 1991. Zur Geschichte der Juden in Deutschland vgl. u.a. I. Elbogen/E. Stirling, *Die Geschichte der Juden in Deutschland*, 1982, weiterhin N.T. Gidal, *Die Juden in Deutschland*, 1988, und s. A. Havermann (Hg.), *Zur Geschichte der Juden in Deutschland*, 1981, sowie L. Trepp, *Geschichte der deutschen Juden*, 1996, und auch K. Geissler, *Die Juden in Deutschland und Bayern*, 1976.- Zeitgenössische Beschreibungen einiger Übergriffe auf deutsche

jüdischer Gemeinden anzunehmen ist²⁹², verschlechtert sich die Lage der Juden im Laufe des 13. Jh deutlich. Mit dem Aufkommen der Anti-Judenbilder finden zudem in Fabeln und Legenden die Ritualmord- und Hostienfrevelbeschuldigungen gegenüber den Juden Verbreitung²⁹³. Sie leiten in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts wie zuvor in England und

Judengemeinden finden sich zudem in dem Sammelband 'Juden im Mittelalter', 1976, s. hier über die Judenverfolgung in Köln 1146, S. 73f., zu dem Geschehen in Würzburg 1147, S. 74f.

²⁹² Zum christlich-jüdischen Zusammenleben im frühen Mittelalter s. bei I. Elbogen/E. Sterling, Die Geschichte der Juden, 1982, S. 16-25, deren Publikation eine umfassende Bibliographie mit verschiedenen weiterführenden Titeln bietet. S. weiterhin bei K. Schubert, Die Kultur der Juden, II., 1979, hier vor allem S. 7-27. Zur rechtlichen Stellung der Juden in der mittelalterlichen Gesellschaft informiert zudem K. Geissler, Die Juden in Deutschland und Bayern, 1976, s. S. 123-163, und auf Österreich bezogen s. dazu auch K. Lohmann, Judenrecht und Judenpolitik, 1990. Vgl. weiterhin A. Haverkamp/ F.-J. Ziwes, Juden in der christlichen Umwelt, 1992. Über Formen des Zusammenlebens informiert über die unter Anm. 83 genannte Literatur hinaus der schon zitierte Aufsatz von S. Spitzer, Das Alltagsleben der österreichischen Juden, 1984. Zu erwähnen ist weiterhin der Beitrag von F. Graus, Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt, 1991, hier S. 58f., welcher ausgehend von der neueren Forschung, den ersten Kreuzzug nicht als Zäsur in der Geschichte des Gemeinschaftslebens von Christen und Juden sehen möchte, sondern vielmehr von einem allmählichen Wandel in mehreren Entwicklungsschüben spricht.

²⁹³ S. hierzu u.a. I. Elbogen/E. Stirling, Die Geschichte der Juden in Deutschland, 1982, S. 52ff., sowie bei F. Graus, Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt, 1991 S. 63ff. und vor allem F. Frey, Gottesmörder und Menschenfeinde, 1991. Vgl. zudem den Index bei H. Schreckensberg, Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte, 1988, hier vor allem S. 690 (Die Juden als Teufelssöhne etc.). Zur Dämonisierung der Juden s. den bereits erwähnten Titel von J. Trachtenberg, The Devil and the Jews, 1943, S. 11-44, der auch auf die bildlichen Darstellungen des Hostienfrevels und des Ritualmordes im späten Mittelalter weist, zu deren populärster die Veranschaulichung des Mordes an Simon von Trent in Hartmann Schedels Weltchronik von 1493 zählt (BA 186). S. hierzu vor allem den Aufsatz F. Lotter, Aufkommen und Verbreitung von Ritualmord- und Hostienfrevel-anklagen, 1995, 60-78, sowie W. P. Eckert, Der Trienter Judenprozeß, 1995.

in Frankreich auch in den Gebieten des deutschen Reiches weitangelegte Judenpogrome ein²⁹⁴, welche bis in das 14. Jh. reichen und in jene Verfolgungs- und Vertreibungswellen zur Zeit des 'Schwarzen Todes' münden, die schließlich zu der Vernichtung der Mehrzahl der deutschen Judengemeinden führten²⁹⁵. Zwar wurden die Juden auch zum Teil im 14. Jh. noch in einigen Gemeinden und Städten wieder aufgenommen, nun jedoch in der Position rechtloser Außenseiter, die sich, wie andere gesellschaftlich ausgegrenzte Bevölkerungsgruppen, so z.B. die Angehörigen der sog. unehrlichen Berufe, der Ghettoisierung und drastischen Kleiderreglementierung ausgesetzt sahen²⁹⁶.

In Gegensatz zu den frühen kirchlichen Verfügungen, in denen die Juden ja zunächst nur auf das Tragen der ihnen eigenen Kleidung verwiesen wurden, entwickelten die städtischen Gesetzgebungen des späten Mittelalters äußerst detaillierte Vorgaben zur Kennzeichnung auch der jüdischen Minderheiten. Sie konnten von Anweisungen, welche die Form der Kopfbedeckungen oder den Mantelschnitt betrafen, bis hin zu Bestimmungen hinsichtlich des Schuhwerks und selbst der Haar- und Barttracht reichen²⁹⁷.-- Allerdings lassen sich die betreffenden Quellenaussagen insofern nicht verallgemeinern, als die einzelnen

²⁹⁴ Vgl. hierzu erneut I. Elbogen/ E. Stirling, Die Geschichte der Juden, 1982, S. 52-8, und auch bei N. Bremer, Das Bild der Juden in den Passionsspielen, 1986, S. 18f., die in diesem Zusammenhang vor allem auf die Rolle der Nutznießer, der Erben der ermordeten Juden, verweist.

²⁹⁵ S. hier vor allem F. Graus, Pest, Geissler, Judenmorde, 1986, III., und vgl. S. Haverkamp, Die Judenverfolgung, 1981, S. 27-93. S. zudem auch die Sammlung historischer Texte 'Die Juden im Mittelalter', 1976, und als Beschreibung eines Fallbeispiels z.B. den Aufsatz von W. Kuehs, Die Vertreibung, 1995.

²⁹⁶ S. hierzu vor allem F. Graus, Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt, 1991, S. 60. Zu ghettoisierenden Maßnahmen gegenüber gesellschaftlichen Außenseitern s. W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen, 1986, S. 77f., und zu der frühen Kleidergesetzgebung vgl. A. Rubens, A history of Jewish costume, 1967, S. 98ff., welcher hier die früheste der diesbezüglichen deutschen Kleiderverordnungen, die in Köln 1404 erlassen wurde, zitiert.

²⁹⁷ 85) S. bei F. Singermann, Die Kennzeichnung der Juden, 1915, S. 37ff.

Formvorgaben der zwangsverordneten Bekleidung, wie bereits die vorliegenden Verfügungen zeigen, je nach Gebiet und Ort eine jeweils unterschiedliche Prägung tragen und eine einheitliche jüdische Zwangstracht überregionalen Charakters zu dieser Zeit folglich kaum vorauszusetzen ist²⁹⁸.

Der spitze Hut jedoch dürfte, einerlei in welcher Variante, auch im späten Mittelalter eine Art Standardmodell der stigmatisierenden Tracht der einheimischen Juden des deutschsprachigen Raumes dargestellt haben. Dies vermögen deutlicher noch als die Vorschriften der Kleidergebote jene Bestimmungen zu bezeugen, welche die gesetzlichen Maßnahmen zur Bestrafung der mit den Juden sympathisierenden Christen beschreiben, die, wie in Zürich oder Konstanz im endenden 14. Jh. geschehen, den Judenhut als Zeichen ihrer Schande öffentlich zu tragen hatten²⁹⁹.

²⁹⁸ Dies geht allein schon aus den bei F. Singermann (vgl. Anm. 85) angegebenen Quellen hervor und entspricht damit auch den Belegen, die wir in Hinsicht auf die Zwangstrachten anderer Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft kennen, also etwa der Scharfrichter und Prostituierten. In diesem Zusammenhang ist zudem darauf hinzuweisen, daß den Juden in einigen Territorien oder Städten zu bestimmten Zeiten das Tragen einer Zwangstracht erlassen wurde, so in der Diözese Mainz im endenden 13. Jh., vgl. F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden*, 1915, S. 37f., wobei dies im 14. und vor allem 15. Jh. eine sehr viel größere Ausnahme gebildet haben dürfte. Bedenkenswert scheint darüberhinaus auch, daß die einheimischen und die fremden Juden vermutlich unterschiedliche Kleiderauflagen erhielten, s. bei F. Singermann, S. 38.- Deutlicher in ihren Angaben und zudem auch zahlreicher werden die Quellen erst mit der nun überregional angelegten Einführung des zuvor behandelten Kleiderabzeichens der Juden, vgl. hierzu bei F. Singermann, S. 40ff.

²⁹⁹ Vgl. F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden*, 1915, S. 39f., wobei hier ebenso wie in den frühesten Belegen keine genaue Beschreibung des Hutes gegeben, sondern dessen Form und Beschaffenheit anscheinend als bekannt vorausgesetzt wird.

Auch im Rahmen der künstlerischen Kleiderschöpfungen des 14. und beginnenden 15. Jh. scheint die Popularität des Judenhutes als Attribut der Missetäter, der Feinde und Verräter ungebrochen.

In den entsprechenden Darstellungen der Tafelmalerei ist der der konischspitze Hut als Kopfbedeckung vor allem der soldatischen Akteure und der Folterknechte in einer Vielzahl verschiedener Episoden des Passionsgeschehens gegeben. So zu sehen in der Vorführung Christi vor Herodes, wie sie etwa der Heilsbronner Altar aus der Mitte des 14. Jh. veranschaulicht (BA 187), oder auch der Dornenkrönung und Verspottung, so z.B. in einer um 1400 geschaffenen Tafel des Meisters der Hl. Veronika (BA 188), ebenso wie in der Kreuzannagelung, die u.a. die spätmittelalterliche Wandmalerei der Landauer Katharinenkapelle vorführt (BA 189). Aber auch in der Verbildlichung der Kreuzigung, der frühen wie der späten, ob in dem Erfurter Kalvarienberg von 1360 (BA 190) oder dem Lempertz-Altar aus der Zeit um 1420 (BA 191), tritt der trichterförmige Hut, hier zumeist in der Ausstattung der Statisten, häufig in Erscheinung³⁰⁰.

Und doch hat sich das Bild verändert.

Im Gegensatz zu den Kompositionen des 13. und beginnenden 14. Jh., die wie der Lütticher Psalter (vgl. BA 179) oder auch die Tegernseer Armenbibel (BA 192) in der Judenausstattung einem jeweils einheitlichen Gestaltungstypus folgen³⁰¹, vereinen die genannten malerischen Zeugnisse der nachfolgenden Jahrzehnte nun in der Regel mehrere unterschiedliche Modelle des traditionellen Kegelhutes in der Kostümierung der entsprechenden Trägergruppe. Entsprechend zeigt z.B. die erwähnte Tafel aus Heilsbronn (BA 188) neben der populärsten Form des mittelalterlichen Judenhutes, dem Hut mit

³⁰⁰ Nicht anders ist es etwa in dem Kalvariengbergbild der Kölner Familie Wasservass oder auch der ebenfalls dem frühen 15. Jh. entstammenden Kreuzigungstafel des sog. Westfälischen Meisters in Köln zu wiedergegeben (s. Tafel 10, 6).

³⁰¹ Hier sind zahlreiche weitere Beispiele anzuführen, ob in der Buchmalerei, so z.B. die Vorführung Christi vor Pilatus, eines oberrheinischen Psalters des 13. Jh., oder aber in der Wand- und Tafelmalerei, beispielsweise in dem Berliner Retabel aus der Mitte des 13. Jh. (vgl. BA 178), und auch der Plastik, wie etwa in dem Passionszyklus des Lettners im Dom zu Naumburg zu sehen (BA 178, 193).

Stielaufsatz und abschließendem Knauf, eine hohe tiaraartige Gestaltung, wie sie u.a. die sog. moralisierte Bibel aus der Mitte des 13. Jh. favorisierte³⁰². Der Erfurter Kalvarienberg präsentiert nicht nur verschiedene Modelle des gestielten Kopfbedeckungstypus, sondern daneben gleichermaßen eine in der Art des Bornemann'schen Exemplars stufenförmig gestaltete Variante, wie sie schon in der englischen Wandmalerei des 13. Jh. zu finden war³⁰³.

Aber auch in Hinsicht auf den Stil der Hutmodelle deutet sich in jenen Werken ein kostümgestalterischer Wandel an.

Bereits im Rahmen der Kostümausstattung des Heilsbronner Altarretabels tauchen z.B. in der Kreuzigungstafel (BA 195) Kreationen gehörnter Hüte auf, deren eigenwillige Kompositionen sich deutlich von den Standardformen distanzieren und neben den klassischen Modellen seltsam fremd ausnehmen.

Diese lassen sich jedoch nicht allein als bloße Abwandlung des bekannten oder gar mit dem Hinweis auf regionale Sonderformen erklären. Gerade die hier behandelte Entwicklung kann besonders deutlich zeigen, daß die malerischen Schöpfungen nicht als unmittelbare Dokumentationen des Zeitgeschehens zu verstehen sind. Während die Formvorgaben in den zeitgenössischen Kleiderordnungen eine zunehmende Festlegung erfahren, beginnen die starren Muster in den Kostümbildern des späten Mittelalters aufzuweichen³⁰⁴, ereignen sich,

³⁰² Wobei dieses Modell des hohen Hutes in den Miniaturen der genannten Handschrift die Einheits-Kopftracht aller jüdischen Akteure bildet (BA 194).

³⁰³ Insgesamt handelt es sich bei jener Variante, welche die genannte Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Winchester zeigt, allerdings um ein eher seltenes Modell, für dessen Auftreten nur mehr einige wenige, und meist frühe, Beispiele anzuführen sind.

³⁰⁴ S. dazu N. Bulst, Zum Problem der städtischen und territorialen Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung, 1988, welcher die ständisch-soziale Ausdifferenzierung, die in den obrigkeitlichen Verfügungen mit dem 15. Jh. verstärkt zu Tage tritt, vor dem Hintergrund der sich im Zuge des spätmittelalterlichen Staatsbildungsprozesses ausprägenden Tendenzen zur Sozialdisziplinierung, dem disziplinierenden, d.h. auch Freiräume einengenden, Eingriff der Obrigkeit in das Leben des einzelnen, erklären möchte, s. dazu S. 31ff. und S. 56f.- Während die im Rahmen der zeitgenössischen künstlerischen Zeugnisse wahrzunehmenden Differenzierungstendenzen in der kostüm-lichen Personencharakterisierung wie eine Gegenreaktion auf die Konformitätszwänge der gesetzlichen Reglementierungen doch gerade darauf angelegt zu sein scheinen, jeglicher Vereinheitlichung entgegenzuwirken, den Spielraum zu erweitern.

wenn auch die spitzen Formen der bewußten Kopfbedeckungen weiterhin erhalten bleiben, sonderbare Mutationen.

Die Krempe weiten, dehnen sich, verändern Umfang und Gestalt, die Spitzen sprießen zu fühlertartigen Gebilden oder wachsen sich zu riesenhaften Hörnern aus. Phantasievolle Verzierungen aus Bändern, Borten und Geschmeide werden obendrein zum Aufputz dieser Schöpfungen erdacht, wie es neben zahlreichen anderen Werken, nicht nur der frühen Kölner Tafelmalerei, der um die Jahrhundertwende geschaffene Kalvarienberg des Meisters der Hl. Veronika (Tafel 1) besonders anschaulich macht³⁰⁵.

Trotz vereinzelter Bildwerke, unter denen nicht zuletzt die Gestaltung Bornemanns zu nennen ist, die den Hut in seiner altbewährten Form noch im ausgehenden Mittelalter in ihrer Kleiderkollektion führen, scheint dieser von den so benannten Hutmutanten doch allmählich verdrängt zu werden. Nur gelegentlich noch läßt er sich als szenisches Mittel, das Bild zu füllen, wie bei Meister Bertram (BA 196) schon, so z.B. bei dem Meister der Lyversberger Passion (BA 197) finden³⁰⁶.

³⁰⁵ An dieser Stelle sei zunächst nur das eine von unzähligen Beispielen, die im folgenden diesbezüglich eingehender zu untersuchen sind, angeführt, welches deutlich werden läßt, wie grundlegend sich das Erscheinungsbild der besagten Trägergruppe im Vergleich mit Kompositionen wie z.B. der vorangehend vorgestellten oberrheinischen Miniatur (s. BA 178) oder der Naumburger Lettnerplastik (BA 193) wandelt.

³⁰⁶ In diesen und vergleichbaren Werken dient der gestielte Hut, hier gleichsam vervielfachend, in dichter Staffelung dargestellt, ohne daß die Träger in Gänze abgebildet werden müßten, als dementsprechend einfaches gestalterisches Mittel, um auch auf kleinstem Raum den Eindruck von Masse, von Personenfülle, zu erwecken. Ebenso wie es aus den späten Kalvarienbergen in Hinsicht auf den Umgang mit der Helmtracht kennen (vgl. z.B. Tafel 35) bekannt ist.

In zwei sehr gegensätzlichen Bildbereichen bleibt der Judenhut in seiner ursprünglichen Form allerdings zunächst unverändert erhalten.

Zum einen bildet diese Kopfbedeckung bis in die zweite Hälfte des 14. Jh. hinein den Hut des Joseph, ob auf Reisen oder als Zuschauer der königlichen Staatsparade³⁰⁷.

Zum anderen, und dies gilt insbesondere für die graphischen Künste, dient der traditionelle Trichterhut noch weit über das Mittelalter hinaus als das charakteristische Kennzeichen in der Veranschaulichung des "Judensau-Motivs"³⁰⁸.

So stellen sich hier zwei Pole dar, zwischen denen eine neue, fremde Bilderwelt zu entdecken ist, und zwar dem ersten Anschein nach eine Welt des Orients.

³⁰⁷ So etwa, neben verschiedenen, u.a. auch in der Szene der Geburt Christi des aus der zweiten Hälfte des 14. Jh. stammenden Erfurter Augustiner-Altars (BA 198).

³⁰⁸ Einige von vielen frühen wie späten graphischen Darstellungen des "Judensau-Motivs" sind im Bilderatlas wiedergegeben (vgl. dazu BA 180-185).

3) UNTER FREMDEN

a. *EXOTISMEN* -

Hutmutationen

Ausgehend von der vorangehend getroffenen Erkenntnis stellt sich nun die Frage, wie die Bilderwelt beschaffen ist, die sich in Werken wie der genannten Kreuzigungstafel des Meisters der Hl. Veronika oder vergleichbaren Gestaltungen nachfolgender Epochen, etwa den um die Jahrhundertmitte geschaffenen Altären des Schöppinger Meisters (Tafel 15), eröffnet³⁰⁹.

Hier in dem Schöppinger Passionszyklus des Malers, nicht anders als in dem Berliner Kalvarienberg (Tafel 16) und seinem personellen Massenaufgebot, sieht der Betrachter sich mit einer Kopfbedeckungskollektion konfrontiert, in der neben exzentrischen Hörnerhutabwandlungen gleichermaßen extravagante aufsatzlose Kopfrachten dargeboten werden, beispielsweise Hüte mit auffallend hoher Kopfform, wie sie ebenfalls die Judengruppe des Bornemann'schen Bildes präsentiert (BA 201). In verwirrender Vielfalt und Buntheit gestaltet, läßt diese Form der Ausstattung ihre Träger in jeder Hinsicht fremd, d.h. nicht nur fremd im Sinne von sonderbar, sondern fremd im Sinne von ethnisch fremd erscheinen.

So sind inmitten des Hutwirrwarrs auch verschiedene Formen eines des populärsten außereuropäischen Kopfbedeckungstypus, des Turbans, zu identifizieren. Einmal schmal gewickelt, z.B. in der besagten Tafel des Veronikameisters zu sehen, einmal voluminös ausladend wie nicht zuletzt in der Judentracht des Kalvarienbergs Bornemanns in Verbindung mit kappenartigen

³⁰⁹ Wie im folgenden noch zu sehen sein wird, erweisen sich gerade die Altäre der westfälischen Meister der Jahrhundertmitte als besonders geeignet, um den sich in der künstlerischen Ausstattung vollziehenden Umbildungsprozess zu untersuchen. Schon in der flüchtigen Betrachtung des besagten Schöppinger Altars lassen sich allein in der Mitteltafel ca. 30 verschiedene Kopfbedeckungsformen zählen. Aber auch Werke anderer Künstler, anderer Regionen können, wenngleich in meist bescheidenerer Form, von den kostümlichen Differenzierungstendenzen zeugen, so u.a. die Heiligenmartyrien Stefan Lochners oder etwa die um 1450 entstandene Wiener Kreuzigung Conrad Laibs (BA 199, 200).

Modellen gegeben, findet jene Form der Kopfbedeckung mit der Jahrhundertwende in das Kostümrepertoire der deutschen Maler Eingang und scheint in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dann in der Ausstattung kaum einer der vielfürigen Bildkompositionen zu fehlen³¹⁰.

Demnach wäre der erste Eindruck zu bestätigen und der zu beobachtenden Prozeß des kostümlichen Gestaltungswandels auf die Auseinandersetzung mit der Kultur des Morgenlandes zurückzuführen, wäre dieser als **Orientalisierung**³¹¹ zu erklären.

³¹⁰ Wie die frühen italienischen Turbanformen, hier sei neben Andrea da Firenzes Florentiner Kreuzigung auf Pietro Lorenzettis Fresko in S. Francesco in Assisi aus den 30er Jahren des 14. Jh. verwiesen (BA 202, 203), handelt es sich bei den ersten Turbanen, die in den Zeugnissen der deutschen Malerei auftauchen, um relativ eng um den Kopf gewickelte Gebinde, so wie es in den 30er Jahren noch die Geißelung des Kirchsahrer Altares zeigt (BA 204). Auch schnurartig gewundene Gestaltungen treten in den ersten Jahrzehnten des 15. Jh. in den Kölner wie den westfälischen Werken, in der Kreuztragung des Meisters der Kleinen Passion (BA 205) wie dem Daruper Kalvarienberg z.B. (Tafel 5) auf.- Doch bleiben die Formen, dies gilt gleichermaßen für die Schöpfungen eines norddeutschen Malers gleich Meister Francke, zunächst relativ schmal. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jh. wachsen jene Kopfbedeckungen insgesamt d.h. auch im Norden, wie an der Komposition des eh. Greveraden-Altars Hermen Rodes von 1494 zu sehen ist (Tafel 29), deutlich an, bis zu jenen Turbangebirgen, die dann nicht nur bei Dürer (BA 206), sondern ebenso etwa in den Altären Hans Raphons im frühen 16. Jh. zu finden sind (s. Tafel 30-32). Wobei zu betonen ist, daß sich die beschriebene Entwicklung auf die Werke der Tafelmalerei bezieht und für die Kostümgestaltungen der Buchmalerei oder gar Plastik, auf die im folgenden zum Teil noch näher eingegangen wird, generell keine Gültigkeit besitzt. So sind in der Buchmalerei bereits im frühen 15. Jh. äußerst voluminöse Turbanformen gegeben, wie z.B. in dem Zug der Könige und der Anbetung aus den Tres Riches Heures des Duc de Berry wahrzunehmen (BA 207).

³¹¹ S. dazu bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 181. Als darüberhinaus führende Publikationen sind hier zwar verschiedene mediävistische Beiträge zu nennen, wie sie etwa der voraussichtl. im August 1997 erscheinende Sammelband 'Fremdes wahrnehmen - fremdes Wahrnehmen' vereint oder auch auf eine ebenfalls im Herbst des Jahres zu erwartende Veröffentlichung von G. Pochat, Das Fremde im Mittelalter, zu verweisen, doch ist eine erschöpfende Untersuchung speziell zum Thema der Orientalisierungstendenzen in den Kompositionen der spätmittelalterlichen Malerei zumal bezogen auf die Kostümikonographie, von kunstgeschichtlicher Seite bislang nicht gegeben, so daß sich an dieser Stelle allein auf einen Einzelbeitrag wie etwa den Aufsatz von C.D. Cuttler, Exotics in the 15th century Netherlandish Art, 1984, S. 419-34, verweisen läßt.

So gesehen ließe sich die aktuelle westöstliche Konfrontation durch den Vormarsch der Türken in Europa, die, Ende des 14. Jh. bereits bis an die Donau vorgedrungen, nach dem Fall von Konstantinopel in der zweiten Hälfte des 15. Jh. sowohl Bosnien und Serbien unterworfen als auch Übergriffe auf italienische Städte unternommen hatten³¹², gleichsam als Motor der mit Kompositionen wie dem Heilsbronner Retabel (BA 208) um die Mitte des 14. Jh. schubartig einsetzenden differenzierenden Formentfaltung in der

³¹² Aus der überaus umfangreichen Literatur, die sich mit dem Verhältnis von Orient und Okzident auseinandersetzt, seien hier nur einige einführende Werke genannt.- Über die bereits im 13. Jh. erfolgten Angriffe der Mongolen auf europäische Länder, Polen und die Balkanstaaten informiert z.B. J.J. Saunderson, *The history of Mongol conquest*, 1971, sowie J. Chambers, *The devils horseman*, 1979. Vgl. zudem die Publikation 'Der Mongolensturm', 1985, und darüberhinaus die Untersuchung zu mittelalterlichen Reiseberichten von F. E. Reichert, *Begegnungen mit China*, 1992. Speziell zur Kleidung s. H.H. Hansen, *Mongol costumes*, 1993, und über den Einfluß auf die europäische Bekleidung berichtet u.a. F. Boucher, *2000 Years of Fashion*, 1987, S. 209-12.- Informationen zu der Expansion des Reiches der Osmanen liefert u.a. die Publikation von F. Majoros/B. Rill, *Das Osmanische Reich*, 1994, und zum europäisch-türkischen Verhältnis in der frühen Neuzeit s. D. M. Vaughan, *Europe and the Turk*, 1954, Vgl. weiterhin K. Schwarz, *Vom Krieg zum Frieden*, 1989, S. 245-53, und s. zudem H. Jansky, *Das osmanische Reich*, 1971, Sp. 1170-1188, sowie K. Baczkowski, *Der jagellonische Versuch*, 1987, S. 433-44.- Inwieweit auch in den vorausgehenden Jahrhunderten der Einfluß der west-östlichen Konfrontation vorauszusetzen ist, wird im Rahmen der nachfolgenden Untersuchung noch zu überprüfen sein. Im späten 15. Jh. scheinen die Türken jedenfalls eine deutlich spürbare Bedrohung dargestellt zu haben, wovon u.a. der sog. Türkenkalender zeugen kann. Vgl. hierzu die Faksimile-Ausgabe von F. Geldner (Hg.), 1975, dort vor allem in dem Kommentarband, der den historischen Hintergrund behandelt, S. 12-20. In diesem Zusammenhang sind weiterhin zu nennen R. Southern, *Western views of Islam*, 1962, sowie R. Schwöbel, *The shadow of crescent*, 1967. Zur orientalischen Kleidung s. zunächst allg. M. Tilke, *Oriental costumes*, 1922.

Kostümbehandlung der spätmittelalterlichen Malerei verstehen³¹³. Womit das Fremde also aus dem Fremdländischen herzuleiten wäre.

Ausgehend von diesen Vermutungen scheint es sinnvoll, die fremd erscheinenden kostümlichen Gestaltungsformen, die sogenannten Hutmutanten also, die ja zunächst nur allgemein umschrieben wurden, einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, wozu jene weit verbreitete Variante der Judenhutabwandlung dienen soll, die bereits in der Komposition des Heilsbronner Retabels (BA 208) aufgefallen war.

Jenes Hutmodell also, das durch eine lange, gekrümmte Spitze ausgezeichnet wird, die in den Kostümausstattungen der spätmittelalterlichen Bildschöpfungen in verschiedene Versionen - mit stachelartig-dünnem oder hornförmig-dickem - nach vorn oder nach hinten eingebogenem, bzw. eingerolltem Aufsatz versehen, vielfach vertreten ist.

Dieser Typ des Hörnerhutes kann sowohl die Schergen und Soldaten oder Pilatus kleiden, wie es von Meister Bertram bis zu Derick Baegert zahlreiche Tafelbilder des 14. und 15. Jh. vor allem in den Darstellungen des Passionsgeschehens zeigen (BA 209-211), als auch die Kopfbedeckung des Guten Hauptmanns oder des Longinus bilden, ja selbst das Haupt der Hl. Drei Könige schmücken, wovon nicht nur die Werke der norddeutschen Maler, sondern ebenso z.B. die Kreuzigungstafel des Wiener Meisters wie das Anbetungsbild eines niederländischen Künstlers aus der Zeit um 1483 zeugen (BA 212, 213).

Eine fremde d.h. bis dahin unbekannte Form allerdings, fragt man in Hinblick auf die vorausgesetzte außer-europäische Einflußnahme nach der Herkunft der

³¹³ Dieser Differenzierungsschub betrifft jedoch nicht nur die Entwicklung der Kopfbedeckungsgestaltung, sondern ist gleichermaßen auf die Gewandbehandlung vor allem der in Nebenrollen auftretenden Akteure zu beziehen, wie uns allein die Betrachtung des Erfurter Kalvarienbergs aus der Zeit um 1350 (vgl. BA 190) im Vergleich mit Miniaturen oder auch Tafelbildern des 13. Jh. wie etwa des Berliner Passionsretabels zeigen kann (s. BA 178) Gegenüber der hier in Material wie Schnitt insgesamt stark vereinheitlichenden Ausstattung erweisen sich die Kostüm-schöpfungen des 14., vor allem des späten 14. Jh., ob der westfälischen und der Kölner Meister oder auch der norddeutschen Maler, in ihrem Repertoire der Formen wie der Accessoires als vielseitiger und abwechslungsreicher, wovon nicht zuletzt die Komposition der Wildunger Kreuzigung des Conrad von Soest aus der Zeit um 1400 zeugt (s. Tafel 3).

vorgestellten Kreationen, ist mit dem besagten Typus nicht gegeben, denn ganz ähnlich gestaltete Kopfbedeckungskompositionen sind in der englischen Buchmalerei z.B. bereits im 13. Jh. vertreten. In der Veranschaulichung des Johannesmartyriums der zwischen 1245-55 entstandenen sog. Pariser Apokalypse findet sich in der Tracht der Schergen etwa ein Hut mit hohem stengelförmigen Aufsatz und knospenartig aufgerollter Spitze (BA 214) und auch eine Darstellung aus der Vita des Hl. Alban, die um die Mitte des Jahrhunderts vermutlich von Matthew Paris geschaffen wurde, zeigt eine nach hinten geschwungene Verlängerung der kappenartigen Kopfbedeckung (BA 215), die in ihrer Einkrümmung des Stilendes gleichsam floral anmutet³¹⁴.

Noch eine weitere Variante des besagten Hutmodells ist in der letztgenannten Buchillustration vorgeführt, die in einem abschließenden Knauf des gebogenen Stiels bestehend, an die Kostümierung spätmittelalterlicher Tafelbilder wie die Kreuzigung des Gabriel Maelesskircher von 1450-60 erinnert (BA 217), in dessen Darstellung sich der Hutaufsatz zu einer Art Tastorgan ausgewachsen hat, das den Träger insektengleich verkleidet erscheinen läßt³¹⁵.

Wie aus den genannten Zeugnissen zu ersehen, handelt es sich also um Hutkreationen, die in den sonderbaren Wandlungs- bzw. Wachstumsformen

³¹⁴ Eine ganz ähnliche Form der Verlebendigung der Hutfortsätze ist u.a. z.B. auch in der Darstellung der Gefangennahme Christi in dem 1260/67 entstandenen Missale des Henry of Chichester zu finden (BA 216). Hier zeigt die Kopfbedeckung eines Soldaten nicht nur einen eingebogenen Stiel, sondern trägt dieser zudem an Stelle des abschließenden Knauf ein kleines Fratzengesicht, welches an die frühen Karikaturen von Juden, die in England aus dieser Zeit überliefert sind, erinnert (s. bei A. Rubens, *A History of Jewish Costume*, 1967, S. 93, Abb. 117).

³¹⁵ Hutschöpfungen dieser Art sind z.B. auch in der Kreuzigungsdarstellung des Meisters des Tegernseer Altars (BA 218) oder später dann u.a. in den Werken Michael Pachers vor allem im Rahmen der Ausstattung der zwischen 1475-81 geschaffenen Tafeln des Altars von St. Wolfgang (BA 219) gegeben, dessen Hutgebilde die zuvor angeführten Kreationen in Hinsicht auf die Höhe und den Umfang der rüsselartig emporragenden Aufsätze allerdings bei weitem übertreffen.

ihrer gleichsam ver-lebendigten Hornfortsätze hier wie dort nicht als Abbild eines bestimmten Kleiderstils, sondern vielmehr als ein der künstlerischen Phantasie entstammendes Gestaltungsmittel der Typenkennzeichnung zu verstehen sind, das den, in diesem Falle verdammenswerten Charakter der Akteure äußerst wirkungsvoll zu unterstreichen weiß³¹⁶.

In der spätmittelalterlichen Malerei stellt jene als Verlebendigung beschriebene Gestaltverwandlung ein Phänomen dar, das nicht nur die Kompositionen der Hutaufsätze und der sie charakterisierten Kopfbedeckungen bezeichnet, sondern ganz unabhängig von Huttyp oder Gattung und weitgehend unabhängig auch von der zu verbildlichenden Thematik oder Trägerschaft in den künstlerischen Kleiderschöpfungen in Erscheinung tritt.

Besonders deutlich zeigt sich dies in der Behandlung der Hutkrempen, deren überaus erfindungsreichen Gestaltungen den Kopfbedeckungsstil der malerischen Kostümkollektionen insgesamt entscheidender noch als die Form des Hutes selber prägen.

So finden wir Krempengebilde, die sich, wie es der Wareндorfer Altar z.B. vorführt (Tafel 4), spinnenfingrig recken oder, wie in den Werken Meister Bertrams zu entdecken (BA 221), tintakelartig von dem Hut emporstrecken. Auch Kreationen, die sich etwa in dem Bild des Veronikameisters (BA 222) oder in Stefan Lochners Heiligenmartyrien wie Blätterkronen auf dem Kopf entfalten (vgl. BA 199), sind neben Konstruktionen zu sehen, die Stoffzungen gleich zu Baldachinen ausgespannt oder volutenförmig eingerollt, wie u.a. in den Arbeiten Bernt Notkes und ebenfalls der späten Bremer Meister

³¹⁶ Sieht es doch so aus, als wüchsen diese sich windenden und krümmenden krakenhaften Fortsätze aus dem Kopf des Trägers selbst heraus, ähnlich der Kentaurenköpfe, die eine Tiroler Wandmalerei des 13. Jh. zeigt (BA 220), scheinen auch hier die Körpergrenzen zu verschwimmen, scheint der Träger sich zu verwandeln, zu entmenslichen. Wobei jene dämonisierten Formen vor allem in der Kostümierung der Schergen und der Marterknechte, der Bösewichte also, anzutreffen sind, die Hörnerhüte der morgenländischen Könige dagegen meist mit Pelz und Schmuckbesatz veredelt werden (vgl. dazu BA 213?).

wahrzunehmen (BA 223), an die Ornamente von Pflanzenkapitellen erinnern³¹⁷.

Selbst die Hutköpfe scheinen dieser Formverwandlung anheim zu fallen und sich in wulstartigen Auswüchsen nach vorn zu neigen, wie es die phallusgleichen Hutriesen des Schlägler Passionszyklus (BA 224) oder auch die rüsselartig emporgebogenen Kreationen des Schöppinger Meisters in dem Schöppinger wie dem eh. Berliner Altar zeigen (BA 225).

Eben diese vegetabil-bewegte Formgebung aber, die sich ebenso phantastisch wie bedrohlich, imposant wie lächerlich ausnehmen kann, ist es, auf welcher der Eindruck des Exotischen, der sich in der Betrachtung der spätmittelalterlichen Hutausstattungen von den Kompositionen der frühen Kölner Meister bis hin zu den malerischen Schöpfungen Michael Pachters vermittelt, wesentlich basiert³¹⁸.

³¹⁷ Hier sind zahlreiche Vergleichswerke verschiedener Maler unterschiedlicher Regionen und auch Zeiten anzuführen, wobei im Rahmen der vorliegenden Untersuchung allerdings nur auf einige wenige verwiesen werden kann. So sind die z.B. die tintakelartigen Hutkremen nicht nur in norddeutschen Kompositionen, sondern u.a. ebenso im Rahmen von Nürnberger Altären bereits des 14. Jh., etwa dem Hochaltar aus St. Jacob, zu entdecken (s. bei P. Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg, 1993), und treten einem die volutenförmig aufgerollten Kremenbaldachine gleichermaßen in den, gerade was die Kostümierung anbelangt, besonders eindrucksvollen Tafelbildern Michael Pachters entgegen, so z.B. der Auferweckung des Lazarus des Altares von St. Wolfgang, von denen noch häufiger zu sprechen sein wird (s. BA 219).

³¹⁸ Dazu tragen auch die verwendeten Materialien und vor allem der ergänzende Tücher- und Bänderschmuck entscheidend bei, welche den Hutmutanten, wie es die Modelle der erwähnten Heiligenmartyrien Lochners beispielsweise zeigen (BA 199), eine gewisse schaurige Pracht verleihen. Wobei das Reizvolle dieser Kreationen ja gerade darin zu sehen ist, daß sie sich genau auf der Grenze zwischen dem Realen und Absurden, im Rahmen des für die Tracht ferner Länder und Zeiten noch Vorstellbaren, bewegen. Was sich nicht zuletzt daraus ergibt, daß sich in den Hutkollektionen häufig auch einzelnen Modelle finden, die einen realen Hintergrund besitzen und ohne Abwandlungen übernommen worden sind. So ist in Stefan Lochners Darstellung des Martyriums des Simon und des Judas z.B. ein Hutexemplar zu sehen, das wir aus Zeichnungen Pisanellos und ebenso verschiedenen Münzbildern als Kopfbedeckung des Patriarchen von Konstantinopel kennen (vgl. BA 233). Angesichts derartiger Befunde scheinen selbst die ausgefallenen Kreationen Michel Pachters (BA 219) noch im Bereich des Möglichen zu liegen, was den bedrohlichen Charakter der zoomorphen Hutextremitäten allerdings eher noch zu unterstreichen versteht.

Wie in den vorangehenden Untersuchungen deutlich werden konnte, ist die Erklärung für die fremden Formen, anders als es den eingangs geäußerten Vermutungen zufolge zunächst anzunehmen war, also nicht zwingend in einer fremden Herkunft zu sehen. Womit sich zugleich eine weitere Überlegung anschließt, die fragen läßt, inwieweit das Fremdländische als fremd zu gelten hat.

b. ORIENTALISCHE UND ORIENTALISIERTE KLEIDERFORMEN

Vom Judenhut zur Turbantracht

Die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Formeinflüssen läßt sich in den Ausprägungen der abendländischen Kleidermode durch das gesamte Mittelalter hindurch verfolgen.

In diesem Zusammenhang sind nicht nur die vielfältigen Handelsbeziehungen anzuführen, die das westliche Europa im wesentlichen über die oberitalienischen Städte, vornehmlich Genua und Venedig, wo sich u.a. die Niederlassungen der deutschen Händler befanden, seit dem 10. Jh. bereits mit den islamischen Ländern verbanden³¹⁹.

³¹⁹ S. dazu zunächst den Artikel "Levantehandel" im LexMa, Bd. 5, 1991, Sp. 1921-23, mit zahlreichen weiterführenden Literaturangaben, vgl. dabei auch die umfangreiche Untersuchung von W. Heyd, Geschichte des Levantehandels, 2 Bde., 1879, s. zudem bei J. De Somogyi, A short history of oriental trade, 1968, hier vor allem S. 41-52. S. darüberhinaus die Publikation von F. Braudel/G. Duby/M. Aymard, Die Welt des Mittelmeeres, 1990, und vgl. weiterhin W.M. Watt, Der Einfluß des Islam, 1992, S. 31-38, sowie C. Cahen, Commercial Relations, 1980, S. 1-25. Zudem ist auf verschiedene Artikel in dem Katalog 'Europa und der Orient', 1989, zu verweisen, die sich u.a. mit den Importgütern beschäftigen, so in dem Abschnitt 'Schätze aus Orient und Okzident', S. 543-625, und darüberhinaus auf den Beitrag von R. Ettinghausen, Der Einfluß der angewandten Künste, S. 165-202, und ebenfalls von R. Ettinghausen, Muslim decorative arts, 1975, hier insbesondere S. 13-26.

Zudem sind auch die Reiseunternehmungen zu nennen, die im späten Mittelalter dann, wie im Falle der Pilgerfahrt des Bernhard Breydenbach in den 80er Jahren des 15. Jh., in landeskundlichen Beschreibungen und Illustrationen Nie-derschlag fanden³²⁰.

Aber auch die frühen kriegeischen Konfrontationen und deren Folgen, von denen die mit dem 8. Jh. einsetzenden arabischen Eroberungen in Spanien und Sizilien ebenso eindringlich zeugen können³²¹ wie die Auswirkungen der im 11. Jh. aufkommenden Kreuzzugsbewegung, spielen hier eine entscheidende Rolle³²².

Zu den Modeneuheiten, welche in den Jahrhunderten der ersten Kreuzzüge vermutlich schon im Laufe des 12. Jh. in Erscheinung treten, sind denn wie u.a. aus den zeitgenössischen Schilderungen der höfischen Epik zu ersehen³²³, auch Krempehüte mit betont hoher Kopfform zu zählen. Jener Kopfbedeckungstypus also, der in dem Hutgetümmel der frühen wie der

³²⁰ S. dazu vor allem H.W. Davies, Bernhard von Breydenbach, 1971. Zu zeitgenössischen Berichten der Jerusalempilger vgl. die Untersuchung von C. Zrenner, Die Berichte der europäischen Jerusalempilger, 1981, sowie C. Hippler, Die Reise nach Jerusalem, 1987.

³²¹ Vgl. dazu allg. den Artikel "Araber" im LexMa, Bd. 1, 1980, 834-48, vgl. weiterhin W.M. Watts, Der Einfluß des Islam, 1992, S. 13-27, sowie R. Konnetzke, Probleme der Beziehungen zwischen Islam und Christentum, 1962, und J. Vernet, Die spanisch-arabische Kultur, 1984. Zu den Auswirkungen der arabischen Eroberungen auf die Europäische Kleidermode s. F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 1176ff.

³²² Hier sei, angesichts der Fülle an Publikationen allein auf den Artikel "Kreuzzüge" im LexMa, Bd. 5, 1991, 1508-19, mit einer umfangreichen Bibliographie verwiesen, zudem auf W. M. Watt, Der Einfluß des Islam, 1992, S. 65-77. S. weiterhin den Beitrag von J. Deer, Der Gegenstoß des Abendlandes, 1960, S. 73-98 und vgl. darüberhinaus den Aufsatz von R. Mazeika, Of cabbages and knights, 1994.- Speziell zur Kleidung s. wiederum F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, dort vor allem S. 173ff., 178ff., 187ff.

³²³ Zu dem Aufkommen hoher Hüte in den Beschreibungen der höfischen Epik s. E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, hier S. 102f. und S. 227f. mit dem Quellennachweis der in den verschiedenen Dichtungen geschilderten Hutformen.- Zur Kostümgeschichte des 12. und 13. Jh. und deren Beeinflussung durch die orientalische Kleidung, die sich z.B. in dem Auftreten bodenlanger Gewandformen wie auch der Hängeärmelmode sehen läßt, s. bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 176ff.

späten volkreichen Kalvarienbergbilder, von Gestaltungen wie der Erfurter Tafel (BA 226) bis zu den Altären der vorgestellten westfälischen Maler der Jahrhundertmitte (BA 227) und nicht zuletzt in Kompositionen gleich der Bornemann'schen Kreuzigung auftritt und in verschiedenen Varianten, schmal oder voluminös gerundet, spitz zulaufend oder aber wie hier abgestumpft, gegeben ist³²⁴.

Wenn auch neu im Kostümprogramm des zu betrachtenden Themenkreises der spätmittelalterlichen Tafelmalerei, so dürfte doch jener Typus, der sich mit seiner hochbetonten, und damit wie zuvor beschrieben, für die Kopfbedeckungen verschiedener altorientalischer Völker charakteristischen Form des Hutkopfes ja zu dem Kleiderstil bestimmter Länder und Gebiete des Orients durchaus in Beziehung setzten läßt³²⁵, zu der Zeit da dieser einem in den großangelegten Tafelbildern oder Wandgemälden wie z.B. der Kreuzigung des Andrea da Firenze (vgl. BA 202) begegnet, demnach bereits eine gewisse Popularität besessen haben³²⁶. Wenngleich die Mode der hohen Hüte erst im späten Mittelalter in der Kleidung der bürgerlichen Gesellschaftsschichten nachzuweisen ist³²⁷ und zunächst den Hochwohlgeborenen vorbehalten blieb. Als Jagd- und Reisehut mit Pelz und Federschmuck besetzt, wovon u.a. z.B. die Dichterbilder der Manessischen Handschrift aus dem frühen 14. Jh.

³²⁴ Als einige weitere Beispiele von vielen ist hier z.B. die Wiener Kreuzigung des Konrad Laib (vgl. BA 200) oder auch Jan van Eycks New Yorker Diptychon (BA 228) anzuführen. Aber auch in den Gestaltungen der Buchmalerei finden sich extrem hohe Hutformen, so etwa in der Kreuzigungsdarstellung des Bedford-Meisters aus den 20er Jahren des 15. Jh (BA 229).

³²⁵ S. dazu im Kapitel RANDGRUPPEN, S. 63.

³²⁶ Und nicht nur in den malerischen Verbildlichungen der heilsgeschichtlichen Ereignisse und Heiligenlegenden, sondern auch in den entsprechenden Werken der plastischen Kunst finden wir den hohen Krempenhut im 14. Jh. dargestellt, so z.B. in dem Legendenzyklus, den das Singertor von St. Stephan in Wien von 1370-80, veranschaulicht (BA 230).

³²⁷ Im Zusammenhang mit der bürgerlichen Kleidung wird der hohe Hut in den mittelalterlichen Kleiderordnungen 1356 zum ersten Mal erwähnt, s. dazu bei L.C. Eisenbart, Die Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 153.

zeugen³²⁸, aber auch im 15. Jh. noch in dem byzantinischen Herrscherornat mit Schmuckbesatz bekrönt als Kopfputz des Regenten dienend, so wie es das von Pisanello geschaffene Porträt des Johannes Palaiologos (BA 233) vorführt³²⁹.

In deutlicherer Weise noch vermag die zweite Form des oben vorgestellten Kopfbedeckungstypus, die ebenfalls als eine der Hut-Novitäten der frühen vielfigurigen Bildgestaltungen wahrgenommene, meist kegelförmig abgestumpfte, krempe lose Variante des hohen Hutes, zu bezeugen, daß das Fremdländische nicht fremd sein muß³³⁰.

Diese Kopfbedeckungsform ist nicht nur in ihrer außereuropäischen Herkunft sondern auch in der abendländischen Darstellungstradition eindeutiger zu fassen.

Schon im 13. Jh. findet sich die bewußte Hutgestaltung als Kleidung der Verdammten in Weltgerichtsdarstellungen der Buchmalerei wie der Plastik, so z.B. in einem fränkischen Psalter aus der Jahrhundertmitte (BA 236) oder

³²⁸ Den hohen Hut in schlichter Form zeigt u.a. das Porträt des Rubin von Rüdeger, des Heinrich Hetzbold von Weissensee sowie des Kunz von Rosenheim (BA 231). Der sogenannte Pfauenhut ist in dem Dichterbild des Heinrich von Meissen dargestellt (BA 232). Über dieses Hutmodell, das bereits in der Dichtung des 12. und 13. Jh. nachzuweisen ist, informiert E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 227f.

³²⁹ Gemeint ist die besagte Darstellung einer 1438 entstandenen Schaumünze, welche eben jenen in den nachfolgenden Jahrzehnten u.a. auch in den Werken von Perugino oder Carpaccio auftretenden Huttypus wiedergibt, der uns, wie der Bilderatlas zeigt, in der Buchmalerei, so z.B. einer französischen Miniatur, die ein Ereignis aus dem Reisebericht des Marco Polo veranschaulicht, bereits im 14. Jh. als herrscherliche Kopfbedeckung des Khubilaj Khan begegnet oder etwa dann in einer 1404 entstandenen Illustration eines Meisters der 'Cite des Dames' die Häupter der Fürsten des Orients schmückt (BA 234, 235). Zu Pisanellos Münzbild s. I. Lavin, *Pisanello*, 1993, und vgl. auch bei J. Raby, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, 1983, S. 18.

³³⁰ Jene Hutform also, die in der Malerei des 14. Jh. z.B. in dem Kreuzigungsbild Andrea da Firenzes, als Kopftracht des im rechten Vordergrund plazierten Hauptmanns, hier im auffälligen Streifenlook, gegeben ist (BA 202), aber auch in den Werken des 15. Jh., dem um 1450 geschaffenen Kalvarienberg Konrad Laibs etwa, in der Kostümierung der Berittenen hervortritt (s. BA 200).

der um 1230 entstandenen Skulpturengruppe im Tympanon des Fürstenportals des Bamberger Domes (BA 237) wiedergegeben³³¹.

Mit diesen Hutmodellen sind zugleich jene beiden Formen der bis in die Gegenwart hinein für die Kleidertracht der islamischen Länder charakteristischen kappenartig-steifen Kopfbedeckungen dargestellt, welche im 15. Jh. auch in der abendländischen Hutmode eine entscheidende Rolle spielen. Während die erstgenannte, dem **Tutur**³³² ähnlich, extrem hohe, zuckerhutförmige Gestaltung vor allem in der Tracht des tonangebenden

³³¹ Hier, in den Verdammtenzügen der Weltgerichtsdarstellungen, finden wir, zumindest was die Werke der französischen und deutschen Künstler anbelangt, schon früh, wie z.B. in dem Bildprogramm des Westportals von Ste. Foix in Conques von ca. 1130, eine Differenzierung in der Kleiderbehandlung, die mittels verschiedener Kopfbedeckungen und Attribute nicht nur über Stand und Rang, sondern ebenso über den Charakter der Porträtierten, und damit auch die Verfehlungen, die diese zu Sündern macht, informiert. Wobei hier die Frage anzuschließen wäre, welche Bedeutung dieser Typencharakterisierung, vor allem der Verdammtenzüge, die in der Forschung, so von Hammerstein (R. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 1980), als Vorläufer der Totentanzdarstellungen des 14. und 15. Jh. gesehen werden, in Hinsicht auf die Entwicklung einer differenzierenden Kostümkennzeichnung in den Kompositionen der spätmittelalterlichen Malerei beizumessen ist.

³³² Zu dieser auch als 'Tatur' oder 'Tantur' bezeichneten Kopftracht s. vor allem den bereits genannten Artikel 'Libas' in: *The Encyclopaedia of Islam*, 1986, S. 742, sowie bei I. Loschek, *Mode- und Kostümllexikon*, 1988, S. 461, die sich hier auf die weibliche Form der Kopfbedeckung bezieht, welche in der Mode des späten Mittelalters, vor allem des burgundischen Hofes, eine wesentliche Rolle spielt und in zahlreichen zeitgenössischen Darstellungen in verschiedenen Varianten in Erscheinung tritt: In extrem hoher, spitzer Form, so z.B. in einer Miniatur von Loyset Liedet, aber auch flacher und abgestumpft geformt, in der Art wie es ein Porträt der Hl. Elisabeth von Ungarn oder ebenso das Stifterbild der Frau des Kölner Bürgermeisters Rinck, zeigt (s. bei M. Scott, *A visual history*, 1986, Abb. 103, S. 100; Abb. 131, S. 121; Abb. 147, S. 135). Bei F. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, 1987, wird in diesem Zusammenhang auch auf den möglichen Einfluß chinesischer Kopfbedeckungsformen verwiesen und zudem der viel verwendete Begriff 'Hennin' diskutiert, s. S. 200f., vgl. dazu bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 114.

burgundischen Hofes Verbreitung fand³³³, nahm die abgeflachte, breitere Variante, das klassische Modell des **Fes** oder **Tarbusch**³³⁴ also, in Burgund wie in Italien dagegen besonders auf die bürgerliche Männermode Einfluß³³⁵.

In den Kostümdarstellungen der spätmittelalterlichen Malerei tritt die fesartige Hutgestaltung, der orientalischen Tragweise entsprechend, meist jedoch in Verbindung mit einem gewickelten Tuch, dem Turban, in Erscheinung, welcher, wie ja bereits aus der Auseinandersetzung mit den Wickelvarianten der Gugeltracht zu ersehen war, ebenso wie der Fes die Entwicklung der zeitgenössischen europäischen Mode entscheidend prägt³³⁶.

Der Turban, der in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei als kostümgestalterische Innovation auftritt, ist in der tuchartig schlicht gebundenen Version nicht nur in frühen spanischen Bildwerken (BA 238) sondern gleichermaßen z.B. in verschiedenen Gestaltungen der deutschen Buchkunst, so der Darstellung des Samuel aus einer Handschrift des frühen 14. Jh. (BA 239) bereits vereinzelt vorgegeben³³⁷. Nicht anders läßt sich auch für die Fes-

³³³ Zur burgundischen Mode s. allg. E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 137-88, F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, S. 202-06, und vor allem die Publikation von M. Scott, The History of Dress, 1980, mit reichem Abbildungsmaterial.

³³⁴ Eine Definition gibt I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 185, wobei diese Begriffe zunächst einmal ganz allgemein jegliche Form einer kap-penartig steifen Kopfbedeckung bezeichnen, also einen Sammelbegriff darstellen, s. hierzu in der 'Encyclopaedia of Islam', 1986, S. 734f.

³³⁵ Über die italienischen Kleidermode des 15. Jh. informiert E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 151-66, wie F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 203ff., und vgl. vor allem die umfangreiche Untersuchung von J. Herald, Renaissance Dress, 1981.- Zur Kostümdarstellung der italienischen Malerei s. u.a. die Publikation 'Abbigliamento e costume nella pittura italiana', 1964, und vgl. zudem E. Birbari, Dress in Italian Painting, 1975.

³³⁶ S. dazu in dem Kapitel DAS GEMEINE VOLK, S. 16f. mit dem entsprechenden im Bilderatlas zusammengestellten Quellenmaterial.

³³⁷ Für Spanien sei hier als ein Beispiel unter vielen auf eine Wandmalerei aus Sigüenza des späten 12. Jh. verwiesen, welche den Auszug der Israeliten aus Ägypten veranschaulicht. Als weitere Beispiele, sind neben der genannten deutschen Handschrift, z.B. Illustrationen aus dem Roman des Gottfried von Bouillon von 1337 anzuführen, welche den Turban als Kopfbedeckung der Heiden präsentieren (s. bei A. Erlande-Brandenburg, Triumph der Gotik, 1988, Abb. 171, S. 203).

Turban-Kombination ein früher Vorläufer in der künstlerischen Darstellung nachweisen, wie die Betrachtung der um 1220 geschaffenen Gewandfiguren der sog. Goldenen Pforte des Freiburger Domes zeigen kann (BA 240). Als Kopfbedeckung des Aaron wird der Fes hier mit einem schmalen Turbanband umwickelt vorgeführt, ganz so wie es in der Kostümausstattung zahlreicher Bildschöpfungen des ausgehenden Mittelalters dargestellt³³⁸ und in ähnlicher Gestaltung nicht zuletzt in der Hamburger Tafel Bornemanns wiedergegeben ist³³⁹.

Trotz der nunmehr gewonnenen Erkenntnis, daß weder das Fremde als fremdländisch noch das Fremdländische als fremd zu deuten ist, bleibt doch auch an diesem Punkt der Untersuchung ungeklärt, was der Betrachter sich unter dem Fremdländischen vorzustellen hat.

Ausgehend davon, gilt es hier zunächst zu überlegen, wie sich die Bezeichnung "orientalisch" definieren läßt bzw. wie die Kleiderstile der verschiedenen außer-europäischen Länder unterschieden werden können.

Eine eindeutige kostümgeschichtliche Bestimmung erweist sich allerdings gerade in der Betrachtung der zu untersuchenden Turbanvarianten als problematisch³⁴⁰. Was nicht nur daraus resultiert, daß diese

³³⁸ Hier lassen sich verschiedene Bildbeispiele von Werken wie der Kreuzigung des Schlägler Altars (Tafel 11) bis hin zu den Kompositionen der Zeitgenossen Hinrik Bornemanns, so etwa dem Kalvarienberg des Sippenmeisters (Tafel 35) oder dem Hamburger Passionsaltar aus St. Petri (Tafel 33) nennen.

³³⁹ Damit ist die unmittelbar hinter dem Guten Hauptmann am Kreuz des Schächers postierte Männergestalt gemeint, wobei die rote Unterkappe hier eine abgeflachtere Form als z.B. der Fes des Aaron aufweist.

³⁴⁰ Diese Aussage bezieht sich zunächst einmal auf das zur Verfügung stehende Bildmaterial. Zwar existieren Zeugnisse der frühen Buchmalerei, die sich trotz der Bilderfeindlichkeit des Islam vor allem im Irak im 12. und 13. Jh. entwickelte,- s. dazu G. Feher, Türkische Miniaturen, 1978, S. 7-11,- doch treten Darstellungen der türkisch-osmanischen Malerei erst mit dem 15. Jh. vermehrt in Erscheinung, wobei es allerdings insgesamt schwerfällt, klare nationale Grenzen zu ziehen.

Kopfbedeckungsform für die Kleidung vielzähliger Länder, von Nordafrika bis Indien, kennzeichnend ist³⁴¹, sondern sich bereits aus der Gestaltung des Kleidungsstückes selbst ergibt.

Stellt der Turban, und das bedeutet jegliche Form eines um den Kopf gebundenen Stoffstreifens³⁴², doch insofern eine ewig wandelbare Kopfbedeckung dar, als sich seine Formgebung in gewisser Weise ja stets erneut vollzieht, womit die Grenzen zwischen den mannigfaltigen Gestaltungsformen fließend, nicht klar umrissen greifbar sind³⁴³.

Dementsprechend scheint es auch kaum möglich, in den vorliegenden mittelalterlichen Bildquellen orientalischer Herkunft nationale Stile klar zu unterscheiden, wovon der Vergleich verschiedener Illustrationen der Makamen des Hariri des 13. und 14. Jh. zeugen kann (BA 241, 242), Darstellungen von Reiseabenteuern, in denen die Kostümierungen, welche die irakischen und ägyptischen Miniaturen z.B. zeigen, Turbangestaltungen von nahezu identischer Formgebung aufweisen³⁴⁴.

In den späteren Bildzeugnissen orientalischenr Kleidertrachten allerdings, die dann in das 16. Jh. hineinführen, ist auf eine deutliche Differenzierung in der

³⁴¹ S. hierzu den Artikel 'Libas' in der 'Encyclopaedia of Islam', 1986, S. 732-52.- Zur indischen Kleidung vgl. bei D. Yarwood, The Encyclopaedia, 1988, S. 240-43.

³⁴² So bezieht sich der von der persischen Bezeichnung 'dulband' abgeleitete Begriff zunächst einfach auf den gewickelten Stoff und nicht auf die Formgebung des Gebindes, s. hierzu The Encyclopaedia of Islam, 1986, S. 734.

³⁴³ Ganz so, wie es ja bereits in der Auseinandersetzung mit den sich aus der Art der Drapierung ergebenden mannigfaltigen Turbanvarianten der geschwänzten Gugel zu zeigen war, s. hierzu in dem Kapitel DAS GEMEINE VOLK, S. 16f.

³⁴⁴ Vgl. dazu die im Bilderatlas vorgestellten Beispiele, etwa eine syrische Miniatur aus der Zeit um 1300 (BA 241) mit einer ägyptischen Zeichnung von 1334 (BA 242), aber auch den Darstellungen, die Keramiken und Gläser tragen, z.B. einer um 1200 entstandenen iranischen Schale oder eines 1250-60 gefertigten syrischen Emailleglasbechers (s. hierzu in dem Katalog 'Europa und der Orient', 1989, Abb. 243, S. 214 sowie Abb. 239, S. 211).

Behandlung der Kleiderstile einzelner Völkergruppen zu treffen³⁴⁵.

Dementsprechend sind z.B. die kriegerischen Parteien einer osmanisch-mameluckischen Auseinandersetzung, die eine türkische Miniatur aus den 20er Jahren des 16. Jh. veranschaulicht, durch die unterschiedlichen Formen ihrer Kopfbedeckungen ausgewiesen, die Osmanen also mit eher breit ausladenden, die Mamelucken dagegen mit hochbetonten Turbanen und Kappen ausgestattet (BA 244).

Eine derartige Gegenüberstellung ist bereits in den durch die Übernahmen orientalischer Formelemente geprägten, aufwendigen Kleiderschöpfungen- und Entwürfen der venezianischen Malerei des ausgehenden Mittelalters vorgenommen³⁴⁶.

Auch hier finden sich, z.B. in Gentile Bellinis Porträt des Sultans Mehmed II. (BA 245), voluminöse, breit-gewickelte Turbankreationen, die als osmanisch zu bezeichnen sind³⁴⁷, gegenüber extrem hohen Formen, wie dem Fächerturban oder der gesteiften Fellkappe in Giovanni Mansuetis Studie dreier Orientalen beispielsweise (BA 246), die als mameluckisch gelten können³⁴⁸.

³⁴⁵ Vgl. dazu z.B. verschiedene Miniaturen, die sich im Topkapi-Serail-Museum in Istanbul befinden, etwa die Illustration einer Schlacht der Osmanen und der Safawiden, oder auch die Darstellung eines Kampfes zwischen Beduinen und Safawiden (s. BA 243).

³⁴⁶ S. dazu in dem Katalog 'Europa und der Orient', 1989, Künstler der Renaissance, Bellini und Dürer, Kap. 5, S. 625-50, und vor allem in dem bereits genannten Titel von J. Raby, Venice, Dürer and the Oriental Mode, 1983, s. hier zu Venedig, S. 10-22. Vgl. weiterhin bei J. Meyer zu Capellen, Gentile Bellini, 1985, in dem Kap. 'Der Orient', S. 87-103, und zudem bei B. Blass-Simmen, Sankt Georg, 1991, das Kap. 'Mondsichel und Kreuzzüge', s. 35ff., sowie 'Venedig und die Türkenkriege', S. 42ff.

³⁴⁷ Vgl. hierzu auch die verschiedenen Varianten des Porträt Mehmeds, welche die Publikation von J. Meyer zur Capellen, Gentile Bellini, 1985, Tafel 13-15, Abb. 17-21, zeigt. Informationen speziell zur türkischen Kleidung liefert u.a. I. Biniok, Osmanische Stoffe, 1985, sowie C. Erber (Hg.), Reich an Samt, 1993, und zudem vor allem die Publikation von V. Gervers, The influence of Ottoman Turkish Textiles, 1982.

³⁴⁸ S. bei J. Raby, Venice, Dürer and the Oriental Mode, 1983, in dem Kapitel 'The Mameluk Mode', S. 35-41, und zu Mansueti, s. S. 60. Zur Bekleidung der Mamelucken s. L. A. Mayer, Mameluk costume, 1952.

Anzumerken ist dabei allerdings, daß die Kopfbedeckungen hochwohlgeborener und hochgestellter Persönlichkeiten, die hier vor allem als Studienobjekte gedient haben dürften, sich ja in allen Zeiten und Kulturen durch ihren außerordentlichen Formumfang und damit auch Stoffaufwand auszeichnen, dieser also kein Indiz für einen bestimmten nationalen Stil bilden muß³⁴⁹.

Zum anderen gilt es zu bedenken, daß die malerischen Kleiderkompositionen, die in den großangelegten Bilder-zyklen der Venezianer, den Legendenschilderungen Mansuetis oder Bellinis etwa, hervortreten, nicht vorrangig darauf ausgerichtet scheinen, verschiedene fremdländische Trachten authentisch darzustellen, sondern in erster Linie dazu dienen, ein möglichst eindrucksvolles Bild des Orients zu entwerfen, was nicht nur Formübersteigerungen provoziert, sondern durch Kombinationen von Vorlagen unterschiedlicher Herkunft zudem zu Stilmischungen führt³⁵⁰.

Dies vermag u.a. eine Tafel aus Vittore Carpaccios Georgszyklus - die Veranschaulichung des Sieges über den Drachen (BA 247) - zu

³⁴⁹ So zeigen die türkischen Miniaturen des 16. Jh. u.a. auch extrem voluminöse Turbanformen, die hochaufragend gebunden das Haupt des Herrschers schmücken (s. bei G. Feher, Türkische Miniaturen, 1978, Tafel XXI).

³⁵⁰ In Bezug auf die kostümlichen Mischformen s. u.a. auch den Beitrag von T. Hirthe, in dem Katalog 'Martin Schongauer', 1991, S. 29ff., welcher die orientalisierenden Kostümformen nicht auf den umstrittenen, Spanien-Aufenthalt des Künstlers (s. dazu z.B. F. Anzelewski, Schongauers Spanienreise, 1995) zurückführen möchte, sondern diese als "Elemente einer fiktiven, wenn auch lebendigen Bildwirklichkeit und keine Abbilder realer Gegebenheiten" begreift (vgl. S. 31).- Aber nicht allein in der Kostümbehandlung ist ein derartiges Verfahren zu beobachten, dies betrifft gleichermaßen die Architekturgestaltung der Maler. Vgl. dazu J. Meyer von Capellen, Gentile Bellini, 1985, S. 90ff. und 96, sowie J. Raby, Venice, Dürer and the Oriental Mode, 1983, hier vor allem S. 35-60 und S. 69-76, der in seinem Vergleich verschiedener Bildwerke der Venezianer zu dem Schluß gelangt, daß ein vermutlich in den 80er Jahren entstandenes unsigniertes venezianisches Gemälde im Louvre, das einen Gesandtschaftsempfang in orientalischem Ambiente zeigt, "is, in fact, the only Italian painting of the period to depict a Muslim building identifiably and accurately" (S. 52).

demonstrieren, in der einem inmitten einer Gruppe turbantragender Orientalen eine Figur begegnet, die komplett, d.h. mit Hut, Bart, und Schärpens Schmuck, aus den Illustrationen der bereits erwähnten 'Peregrinationes' des Bernhard Breydenbach (BA 248) entnommen ist³⁵¹.

Für die Erfassung und Bestimmung des Kopfbedeckungsstils der osmanischen Kleidung besitzt die vorgestellte Typenunterscheidung der Turbanformen, die ja auch auf die Gestaltungen Dürers, so z.B. die nach seinem zweiten Venedig-Aufenthalt entstandene Darstellung der Marter der Zehntausend, Einfluß nimmt³⁵², jedoch nur in bedingtem Maße Gültigkeit. Das kann vor allem die eingehendere Betrachtung der türkischen Bildschöpfungen des 16. Jh. deutlich zeigen.

So stellen z.B. zahlreiche Miniaturen aus den Chroniken der ungarischen Feldzüge (BA 250) in ihren Kostümierungen neben breitbetonten nicht nur hochgewinkelte Turbange-staltungen, sondern auch verschiedene Varianten eines hohen zylindrisch geformten Kopfbedeckungstypus dar³⁵³, den allerdings ganz ähnlich ebenfalls schon die besagten Studien, die auf der Breidenbach'schen Reise von Erhard Reuwich angefertigt wurden³⁵⁴, präsentieren. Auch hier in den Abwandlungen, die Reuwich in seiner

³⁵¹ Bereits J. Raby weist die Anlehnung an Breydenbachs 'Peregrinationes' nach, so z.B. in der Übernahme von Figuren einer bei Breydenbach als Sarazenen beschriebenen Männergruppe, vgl. J. Raby, Venice, Dürer and the oriental Mode, 1983, S. 66-76.- Gemeint ist hier jedoch eine Männergestalt, die der Darstellung eines Figurenpaares entstammt, die als Abessinier bezeichnet sind ,s. bei H. W. Davies, Bernhard von Breydenbach, 1971, Ill.37), eine Gestalt, die bis auf die Ergänzung durch einen gemusterten Gewandstoff unverändert übernommen und sogar in der Vorzeichnung zu dem Gemälde Carpaccios, wenn auch hier in anderer Stelle placiert, deutlich zu erkennen ist (s. BA 249).

³⁵² Vgl. hierzu bei J. Raby, Venice, Dürer and the Oriental Mode, 1983, S. 22-34.

³⁵³ So z.B. in der im Bilderatlats gezeigten Darstellung der Schlacht von Mezökeresztes nach der Unterwerfung von Eger, in welcher die berittenen Gefolgsleute Mehmed III. mit der bewußten Kopftracht ausgestattet sind, oder aber auch in einer Miniatur, welche die Belagerung Wiens durch Sultan Suleman veranschaulicht (s. bei G. Feher, Türkische Minaturen, 1978, Tafel XVI).

³⁵⁴ Zu Erhard Reuwich s. H. Tietze/E. Tietze-Conrat, The Drawings of the Venetian Painters, 1970, S. 63f., sowie J. C. Hutchinson, Ex ungue Leonem, 1985, S. 11-31, hier vor allem S. 19.ff.

Darstellung einer türkischen Reitergruppe wiedergibt (BA 251), läßt sich jener Typus anhand eines bestimmten Gestaltungsmerkmals eindeutig identifizieren, was in Hinblick auf die zu untersuchende Kostümbehandlung Bornemanns von entscheidender Bedeutung ist.

Jene Form der Kopfbedeckung charakterisiert nicht nur ihr hoher, versteifter, meist von einem Metallreif- oder band umfaßter Kopfteil, sondern vor allem der nach hinten geschlagene Stoffüberhang, der unterschiedlich gestaltet sein kann. Zum einen zeigt dieser sich, wie bei der als **üsküf** bezeichneten Kopftracht der Janitscharen, gardinenförmig herabfallend³⁵⁵, so wie es dann im späten 16. Jh. Cesare Vecellios Studien orientalischer Kleidertrachten (BA 252) zeigen³⁵⁶. Zum anderen erweist er sich, ähnlich der **barata** genannten Kopfbedeckung des Hofpersonals, als zipfelartig mündend³⁵⁷, in der Art wie sie auch eine Zeichnung aus dem Umkreis Gentile Bellinis, das Porträt eines sitzenden Orientalen (BA 253), wiedergibt³⁵⁸.

Eben dieser Stoffüberhang der Kopftracht aber kennzeichnet ja nicht nur die Turbankreation der Bornemann'schen Kostümierung sondern vor allem auch diejenige Hutgestaltung, die am Anfang der Untersuchung stand, nämlich die Kopfbedeckung des Juden in der Komposition der Hamburger Kreuzigungstafel.

Doch kann die deutlich nachvollziehbare Anlehnung an eine Kleiderform der Osmanen keine Antwort auf die Frage nach der konkreten Vorlage der

³⁵⁵ S. in dem Artikel 'Libas', The Encyclopaedia of Islam, 1986, S. 751 die unter Ib. beschriebenen Formen des sog. 'Külâh', eines kappenartigen Kopfbedeckungstypus der türkischen Kleidertracht.

³⁵⁶ Wobei es sich im Falle von Vecellios Darstellung aus dem späten 16. Jh. nicht um einen Krieger, sondern um einen Palastdiener handelt.

³⁵⁷ Vgl. hierzu ebenfalls Anm. 47.

³⁵⁸ Hier ist der Porträtierte nun wiederum als Krieger ausgewiesen, so daß wir also beide Kopfbedeckungsformen in beiden Personengruppen unter den Soldaten wie dem Hofpersonal, finden so wie es ja bereits in den untersuchten türkischen Miniaturen zu beobachten war, vgl. Anm 45.

Kopfbedeckungskreation Bornemanns geben. Denn wie zu sehen war, stimmte keine der vorangehend vorgestellten Hutgestaltungen, ob in türkischen oder abendländischen Illustrationen, in der Form des Kopfteils und der Krempe mit dem Modell der Hamburger Tafel überein.

Richten man die Aufmerksamkeit allerdings auf die nordwest-europäische Malerei des späten Mittelalters, so lassen sich auch für jene kostümgestalterischen Eigenheiten künstlerische Vorbilder nachweisen.

Nicht nur auf die Hutmodelle, die in den Kleiderstudien vorgegeben sind, sondern gleichermaßen auf die Gestaltungsformen, in denen der bewußte Kopfbedeckungstyp in den Schöpfungen der christlichen Bildtradition im Laufe des 15. Jh. in Erscheinung tritt, greift Bornemann in seiner Komposition zurück.

Mit ihr wird gleichsam ein Querschnitt durch die Kollektion der in dem benannten Zeitraum auftretenden Erscheinungsformen jenes Typus geboten.

Anders als bei den beobachteten Formentlehnungen Dürers oder Carpaccios, die ja das entsprechende Kleidungsstück oder Kostüm jeweils komplett in ihre Ausstattung übernahmen³⁵⁹, bedient sich Bornemann denn ganz unterschiedlicher Vorlagen.

So ähnelt die Gestaltung des Hutkopfes sehr deutlich einer Kostümkomposition, die bereits im frühen 15. Jh. in einer Miniatur des Bocicaut-Meisters (BA 254) zu finden ist³⁶⁰, während der kurzzipflige Stoffüberschlag mit einer Kopfbedeckungsform übereinstimmt, die in der um 1450 geschaffenen Wiener Kreuzigung des Conrad Laib (vgl. BA 200) gleich in zweifacher Ausführung vorgestellt wird³⁶¹. Die auffallende Krempengestaltung wiederum gleicht

³⁵⁹ S. hierzu Anm. 43 und Anm. 44.

³⁶⁰ Wenn auch bei dem Bocicaut-Meister etwas schmaler geschnitten, so stimmt doch die konisch abgeflachte Kopfform des Modells deutlich mit dem Hut des Bornemann'schen Juden überein. Wobei der Stoffüberhang dort allerdings nicht kurz gehalten ist, sondern bis in den Nacken herabfällt.

³⁶¹ Die Hutgestaltung Laibs, präsentiert von zwei Berittenen unterhalb des Kreuzes des guten Schächers, die in dem kurzen, gezipfelten Überschlag eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Hut der Hamburger Tafel aufweist, ist im Kopfteil allerdings runder geformt als Bornemanns Modell und trägt zudem gleich der Hutkomposition der Bornemann'schen Randfiguren einen schmalen Turbanrand.

schließlich jener Hutkreation, die Dieric Bouts in seiner Darstellung der Gefangennahme Christi aus den 50er Jahren des 15. Jh. (BA 255) wiedergibt³⁶².

Auf diese Weise faßt Bornemann in einer Kleiderform das zusammen, was für die Kostümausstattung der spätmittelalterlichen Tafelbilder insgesamt als bestimmend gelten kann, deren Kompositionen fremde und bekannte, reale und erdachte Kleiderformen des Abend- und des Morgenlandes in ein Neben- und ein Miteinander fügen und damit jene Stilentwicklung prägen, welcher der Titel "Orientalisierung" gegeben ist.

Der Weg führt somit zu dem Kalvarienberg Bornemanns und zu dem Ausgangspunkt einer Untersuchung zurück, welche die Geschichte des Judenhutes, sein Auftreten als Kopfbedeckung der Propheten und Vertreter des Alten Bundes, seine Popularität als Einheitsattribut der Missetäter, und schließlich sein allmähliches Verschwinden unter geheimnisvollen Hutauswüchsen und exo-tischen Stoffgebinden, denen auf der Reise durch orientalische Hutwelten nachzuspüren war, verfolgen ließ.

³⁶² Bei dem Hut der Bout'schen Gefangennahme, der in dem eingeschlagenen Hutzipfel und dem aufgerollten Krempe nrand an eine Kopfbedeckung erinnert, die in einer Zeichnung Jacopo Bellinis (s. bei C. Eisler, *The Genius*, 1988, Abb. 250, S. 395) als Kleidung eines heidnischen Peinigers wiederzufinden ist, handelt es sich um ein Modell, das - wie der Bilderatlas zeigt- nicht nur Bornemann inspiriert zu haben scheint, begegnet einem dieses doch in fast identischer Gestaltungsform ebenso in der von Hans Holbein in den 90er Jahren geschaffenen sog. Grauen Passion (s. in dem Kat. 'Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik', 1965, u.a. etwa Abb. 19). Und auch eine krempe nlosen Variante mit kurzzipfligem Überschlag und Turbankranz stellt Bouts im Rahmen seiner Werke vor, so z.B. in der Veranschaulichung des Martyriums des Hippolytus aus den 70er Jahren (s. bei O. Pächt, *Altniederländische Malerei*, 1994, Abb. 106, S. 138), hier als Kopftracht des peitscheschwingenden Schergen, in der sich wiederum eine Vorlage der Bornemann'schen Komposition in diesem Fall der Turbanhutgestaltung sehen ließe, die den hinter dem Guten Hauptmann postierten Reiter ausstattet.

Doch sind die Juden, scheint es auch, als ob nun den Orientalen, den Muslimen, die Rolle des Schurken übertragen wäre, damit nicht von der Bühne des Passionsgeschehens abgetreten.

Hier hat keine Neu-, sondern eine Umbesetzung stattgefunden.

Die Juden können, entsprechend ihrer Herkunft, ja sehr wohl den Orientalen mimen und mit dem nötigen Aufputz ausstaffiert in die Reihen der fremden Heiden aufgenommen werden, um das Aufgebot der Christenfeinde zu verstärken, welches Ungläubige wie Andersgläubige in sich eint.

Nicht allein durch seine Universalität aber zeichnet sich das neue Feindbild aus, das einem in der Tafelmalerei des späten Mittelalters entgegentritt.

Angesichts der zu Abwehrmaßnahmen auffordernden Gefahr von Osten, der osmanischen Bedrohung, eröffnet sich der künstlerischen Improvisation nun ein weiter Rahmen, das Bild der Feinde facettenreich und bunt auszumalen, denen auf diese Weise allerdings im Laufe der Entwicklung eine Attraktivität verliehen wird, die so manchem Heiligen den Rang abläuft. Der böse Heide in Samt und Seide kann eine weitaus glänzendere Erscheinung bieten als der edle, vergleichsweise unspektakuläre Ritterheilige, und sich andererseits der König aus dem Morgenland unter riesenhaften Hörnerhutvoluten grotesker noch als der perfide Folterknecht ausnehmen.

Die Grenzen zwischen dem Schönen und dem Häßlichen, dem Verführerischen und dem Abstoßenden sind fließend. Es regiert die Augenlust. Folglich muß das Fazit dieser raffinierten Formentfaltung lauten: Der böse Heide bleibt der böse Heide, nur seine Gestalt verwandelt sich, welche die Malerei des späten Mittelalters in einem überaus anziehenden Gewand präsentiert.

Und Bornemann?

Warum bedient er sich nicht der extravaganten Formen, der üppigen Draperien und auserlesenen Materialien einer verschwenderischen Ausstattung, die auch im ausgehenden Mittelalter, nachdem der erste Höhepunkt der neuen Kleidervielfalt ja überschritten ist, die Kostümgestaltungen der Tafelmalerei weitgehend bestimmt?

Warum zeigt er sich sparsam, zeigt sich spröde und weist sich einmal mehr durch betonte Schlichtheit aus?

Deutlich scheint zumindest eines: Im Gegensatz zu den vorangehend vorgestellten Zeitgenossen liegt Bornemann nicht daran, mit aufwendigen Dekorationen zu beeindrucken.

Sein Anliegen läßt sich vielmehr in einer nüchternen Bestandsaufnahme beschreiben, die mittels einer Sammlung von Zitaten malerischer Ausdrucksformen spätmittelalterlicher Bildschöpfungen das zu fassen sucht, was zu diesem Zeitpunkt bereits zur gestalterischen Tradition zu zählen ist, so daß sich Bornemanns Komposition wie der Entwurf eines Musterbuches ausnimmt, das Einblick in die Praxis der künstlerischen Vorfahren gibt.

4) IM KREIS DER AUSSENSEITER

a. HEIDNISCHE ACCESSOIRES

Barttracht und Bortenschmuck

Mit der sich aus Formzitataten speisenden kostümlichen Behandlungsweise ist nicht allein aber die Gestaltung des beschriebenen Hutmodells erklärt, sondern gleichermaßen auch das Kompositionsprinzip vorgestellt, das die Kostümierung der im folgenden zu betrachtenden Figurengruppe prägt, die von den Randfiguren über das unmittelbar am rechten Schächerkreuz placierte Männerpaar in einem weiten Bogen bis zu den Schergen und Soldaten führt, die gleich Stephaton unterhalb der Reiterschar um Christi Kreuz versammelt sind (BA 256).

Bevor nun die Aufmerksamkeit jener Gruppe zuzuwenden sein wird, ist der Blick zunächst noch einmal auf die zuvor behandelte Gestalt zu lenken, deren exotisch anmutende Aufmachung neben der orientalisierten Kopfbedeckungskreation auch durch eine extravagante Barttracht gekennzeichnet wird (BA 201).

Der Bart, d.h. der lange Vollbart, stellt im Bild des Juden, wie in den vorangehenden Untersuchungen zu sehen war, durchaus keine Seltenheit dar³⁶³, in geflochtener Form jedoch, so wie bei Bornemann gezeigt, tritt dieser

³⁶³ Wie Th. /M. Metzger, Jüdisches Leben, 1983, betonen, ist nicht davon auszugehen, daß das Tragen eines Bartes bei den Juden im Mittelalter allgemein üblich war. Nur die Offizianten oder die Gelehrten und auch die strenggläubigen Juden haben wir uns demzufolge als Bartträger vorzustellen, vgl. ebd. S. 150f. In den Darstellungen der christlichen Kunst, die ja gewissermaßen den Prototyp des gläubigen Juden wie-dergeben, wird auf die Barttracht dagegen nur selten verzichtet. Als ein Beispiel von vielen, die vorangehend gezeigt wurden (s. das Kap. RANDGRUPPEN), sei hier nur an die Miniatur der Heidelberger Liederhandschrift aus dem frühen 14. Jh. erinnert, die den Juden Süsskind von Trimberg mit einem Judenhut und langem Vollbart vorstellt (s. bei E. Jammers, das königliche Liederbuch, 1965, Tafel 63). Und in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei treten, wie der Bilderatlas zeigt, die Juden und Andersgläubigen, ob die Vertreter des Alten Bundes und Propheten wie etwa im Genter Altar (s. bei O. Pächt, Van Eyck, 1993, Tafel 24) oder u.a. z.B. auch Pilatus, so in der Tafel des 1457 vollendeten Marienfelder Altares Johann Koerbeckes (s. in dem Kat. Imagination des Unsichtbaren, II, 1993, Kat. B.13.2., S. 217) vielfach mit langen, geteilten Bärten in Erscheinung, eine Barttracht, die Geiler von Kaysersberg in einer seiner Narrenpredigten, in der er das Tragen langer Bärte generell kritisiert,

in der mittelalterlichen Kunst nur vereinzelt und zudem in sehr unterschiedlichen Zusammenhängen in Erscheinung³⁶⁴.

Im 12. und im 13. Jh., in einem Zeitraum also, in dem sich, wie wir uns erinnern werden, nicht nur die Vertreter des Alten Bundes, sondern selbst die Jünger Jesu, so in dem Psalter Ludwig des Hl., mit dem Judenhut bekleidet zeigen³⁶⁵, ist eine frühe Einzelform, z.B. in der Ausstattung einer Apostelgestalt aus dem 1165-75 geschaffenen Figurenzyklus der Cámara Santa in Oviedo (BA 259)³⁶⁶, oder auch der Darstellung eines Israeliten in der Anbetung des Golden Kalbs einer um 1210 entstandenen schwedischen Wandmalerei, zu finden³⁶⁷.

als eine ausländische Sitte heftig attackiert, s. dazu bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 341f.

³⁶⁴ Der geflochtene Bart, der in der Zeremonialtracht der ägyptischen Herrscher eine besondere Rolle spielt, s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 24f., sowie I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 120ff., ist in den mittelalterlichen Darstellungen äußerst selten zu finden. Erst in den Bildwerken des späten Mittelalters tritt der Flechtbart häufiger auf, der zumindest in den Hansestädten des Nordens als Barttracht der russischen Händler, wie in der Darstellung einer Gestühlswange aus dem Lübecker Dom zu sehen, bekannt gewesen sein dürfte und z.B. auch in den Illustrationen der Schedelschen Weltchronik als Zierde osteuropäischer Herrscher auftaucht (s. BA 257, 258).

³⁶⁵ Zu einer Zeit also, in der sich neben den alttestamentlichen Figuren, so u.a. z.B. in einer Minia-tur aus dem Salzburger Luithold-Evangeliar von ca. 1150, ja selbst Christus in dem Emmaus-Bild des Psalters Ludwig des Hl. mit einem Judenhut bekleidet findet, der Judenhut also noch nicht den diskriminierenden Charakter der späteren Darstellungen trägt (vgl. BA 176).

³⁶⁶ Anzunehmen ist, daß diese Apostelfigur, die - außer dem langen Flechtbart - nicht durch eine Inschrift oder ein spezielles Attribut bezeichnet wird, den Apostel Andreas oder Philippus darstellt, die der Legende nach beide im Skythenland, also Südrußland, missionierten. Womit der geflochtene Bart als charakteristisches Erkennungsmerkmal der heidnischen Bewohner des Missionslandes hier im Sinne eines Siegeszeichens zu deuten wäre.- Zur Person des Andreas s. LCI, 5. Bd., 1994, Sp.138-52, und zu Philippus s. LCI, 8. Bd., 1994, Sp.198-206.

³⁶⁷ S. bei A. Rubens, A History of Jewish Costume, 1967, Abb. 122, S. 95. Wobei hier nur die inneren Strähnen des zudem relativ kurzen Bartes geflochten zu sein scheinen.- Weitere Beispiele konnten für diesen Zeitraum im Rahmen der hier vorgenommenen Recherchen nicht gefunden werden. Allein eine zopfähnlich eingedrehte Barttrachtvariante ist z.B. in einer Darstellung des Pythagoras in der um 1200 entstandenen Aldersbacher Sammelhandschrift zu finden, (s. bei E. Brüggem, Kleidung und Mode der höfischen Epik, 1989, Abb. 54.).

Im späten Mittelalter zeichnet die bewußte Barttracht dann ausnahmslos die Heiden aus, doch variiert auch hier die Trägerschaft. Der Flechtbart kann einerseits dem König aus dem Morgenland verliehen sein, wie in der Anbetung des Bartholomäusmeisters mit eingeflochtenem Perlenschmuck verziert gegeben (BA 259), oder z.B. den Guten Hauptmann kleiden, so etwa in der Kreuzigung des Hofer Altares von Hans Pleydenwurff (BA 260) zu sehen³⁶⁸, zum anderen aber auch die Soldaten und die Schergen der Passion ausweisen, wovon vor allem die Werke der westfälischen Malerei des 15. Jh. zeugen.

Dies gilt für die Altäre der 20er und 30er Jahre, z.B. den Daruper wie den Warendorfer Kalvarienberg (BA 261), welche die Flechtbartform in einer besonders ausgefallenen Version mit langen edelsteinbestückten Schnüren versehen vorführen³⁶⁹. Gleichermaßen betrifft es die Gestaltungen der zweiten Jahrhunderthälfte, ein Kreuzigungsbild aus dem Umkreis des

³⁶⁸ Auch der Gute Hauptmann wird als ein Vertreter des Typus "Bekehrter Heide" in den spätmittelalterlichen Darstellungen vielfach mit fremdländisch anmutenden Kleiderformen und Accessoires, so wie im Rahmen der vorangehenden Untersuchung zu sehen, z.B. mit verschiedenen Turbankreationen, ausgestattet, wobei die geflochtene Barttracht in diesem Zusammenhang allerdings eine Ausnahme bildet.

³⁶⁹ Doch nicht nur in westfälischen Bildwerken der ersten Jahrhunderthälfte tritt diese Bartform in Erscheinung. So sehen wir z.B. in der Kreuztragung des Revaler Altares aus der Werkstatt des Bernt Notke (s. bei A. Stange, Deutsche Malerei, 3. Bd., 1938, Abb. 104) einen Schergen mit langem, dünnen Zopfbart, in den ein großer Edelstein eingebunden ist, und zeigt uns auch der Meister der Ursulalegende in den Darstellungen des entsprechenden Zyklus den heidnischen König von England mit einem geflochtenen Bart ausgestattet, den eine schmückende Kordel verlängert, deren quastenverziertes Ende von dem Träger z.T. demonstrativ emporgehalten wird (s. A. Stange, Deutsche Malerei, 5. Bd., 1952, Abb. 195-203).

Liesborner Meisters der 80er Jahre beispielsweise (BA 262), das eine schmucklose, schlichtere Variante in der Ausstattung eines Berittenen präsentiert³⁷⁰.

Wie aber die Kompositionen des Meisters von Schöppingen zeigen, werden hier nicht allein die Chargen als Träger jener Bartform vorgestellt. Sowohl in den großen Kreuzigungsaltären, dem eh. Soester wie dem Schöppinger Altar (Tafel 15, 16), als auch in den Darstellungen der Arma Christi in der Gregorsmesse aus den 50er Jahren (BA 263) begegnet einem der geflochtene Bart als das charakteristische Erkennungsmerkmal des Pilatus³⁷¹.

Für die Untersuchung des Hamburger Kalvarienberges ist diese Beobachtung von besonderer Bedeutung, da der Richter Christi in den spätmittelalterlichen Bildschöpfungen fast ausnahmslos mit einem hohem Krempehut bekleidet auftritt und somit die Vermutung nahelegt, daß Bornemann mit seiner Hut-Bart-Kombination auf eben jenen, auf Pilatus, anspielt.

Zusammenfassend betrachtet erscheint der Träger der Kostümausstattung im Bilde Bornemanns somit als eine äußerst vielschichtige Persönlichkeit, die ausgewiesen durch eine Sammlung von verschiedenen Kostümkennzeichen in der Vereinigung von Farbsignal, Hutkonglomerat und geflochtenem Bart gleichsam stellvertretend für die Gruppe der Verräter Christi, für Judas und

³⁷⁰ In dieser unverzierten Form findet sich der geflochtene Bart, wie aus dem Bilderatlas zu ersehen, gleichermaßen in der Ausstattung eines Schergen, den z.B. der Meister der Karlsruher Passion in seiner Verbildlichung der Entkleidung Christi darstellt (s. in dem Kat. 'Die Karlsruher Passion', 1996, Tafel 5, S. 22), wie auch der Aufmachung eines Reiters in dem eh. Berliner Kalvarienberg des Kölner Ursulameisters (vgl. bei A. Stange, Deutsche Malerei, 5. Bd., 1952, Abb. 207).

³⁷¹ Ebenso wie in den Passionsszenen des Schöppinger Altares und der Kreuzigung der eh. Soester Tafel präsentiert der Schöppinger Meister auch in der Vorführung Christi des Haldener Altares (Tafel 17) den gleichen Pilatus-Typus mit langer Robe, einem Krempehut und braunem geflochtenen Bart, welcher im Rahmen des Arma-Bildes gleichsam als Zeichen des Bösen erscheint.- In ganz ähnlicher Aufmachung samt angedeutetem Flechtbart sehen wir Pilatus im späten 15. Jh. dann ebenfalls in der Komposition eines norddeutschen Meisters, in der um 1485 geschaffenen Ecce homo-Darstellung Hans Epsenrads, s. in: H. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974, S.127.

die Juden und Pilatus steht³⁷².

Heidnische Accessoires wie der Flechtbart, Kostümformen also, welche die auf diese Weise Bekleideten als Andersgläubige auszeichnen, lassen sich auch in der Ausstattung der so benannten Außenseitergruppe finden.

Neben den pseudo-kufischen Buchstaben, die in den spätmittelalterlichen Kleiderdarstellungen vielfach als Bortenschmuck der Gewänder auftreten³⁷³, und im Bilde Bornemanns den Saum des Rockes Stephatons (BA 267) verzieren³⁷⁴, sind hier zudem zwei Kopfbedeckungstypen anzuführen, in denen der Rückgriff auf malerische Vorgaben wiederum sehr deutlich nachzuvollziehen ist.

³⁷² So spielt der hohe Hut, in seiner orientalisierten Kopfform einerseits auf die "Fremden", um die es im vorangehenden Kapitel ging, andererseits in der Gestaltung der hohen Krempe und im Verein mit dem langen Flechtbart, der in einer Tafel des Hersbrucker Altares (s. in dem Kat. des GM 'Die Gemälde des 13.-16. Jh.', 1937, Abb. 60) z.B. auch einen Vertreter des Hohen Rates auszeichnet, auf Pilatus und die Richter Christi an.

³⁷³ Als Gewandschmuck treten pseudo-kufische Buchstaben vor allem in der süddeutschen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jh. vielfach in Erscheinung. Anders als R. Ettinghausen es in seinem Aufsatz (s. Kat. 'Europa und der Orient', 1989, S. 165-201) beschreibt, ist diese kostümliche Gestaltungsform meines Erachtens allerdings nicht als eine gänzlich wertfreie Verzierungsform anzusehen. So finden sich die Schriftzeichen zwar u.a. auch als Hutschmuck eines Propheten, z.B. in Jan Van Eycks Genter Altar (s. bei O. Pächt, Van Eyck, 1993, Tafel 24) oder als Gewandverbrämung des Zacharias in der Tafel Bernhard Strigels (BA 265), doch begegnet einem jener Kleiderschmuck überwiegend in der Kostümierung negativ gekennzeichnete Charaktere, der Soldaten und Schergen der Passionsaltäre, oder etwa der Vertreter des Hohen Rates, welche in Jan Polaks Darstellung der Disputation des Hl. Stephanus zudem mit dem diffamierenden Judenzeichen ausgewiesen sind (s. BA 266).

³⁷⁴ In der Kostümierung des Stephaton stellt die Schriftverzierung generell eine Ausnahme dar. Als ein weiteres, aber vermutlich späteres Beispiel, ist hier nur der Stephaton der Kreuzigung des eh. Schinkel-Altares des Hermen Rode zu nennen, der auf das Jahr 1501 datiert ist (vgl. Tafel 34).

Spitzhaube und Petatsos

Der Hinweis auf den malerischen Rückgriff betrifft zunächst die Kapuzenhaube aus Brokat, die der Begleiter des Turbanträgers, der unmittelbar unterhalb des rechten Schächerkreuzes postierte Reiter, zeigt (BA 268).

Kapuzenartige Kopfbedeckungen sind auch in der Kostümierung der Berittenen vergleichbarer Bild-schöpfungen der Kreuzigung oder der mit dieser verbundenen Szenen des Passionsgeschehens vertreten. Wie aber in dem Soester Kalvarienberg des Liesborner Meisters (Tafel 16) oder desgleichen der sog. Großen Kreuztragung Martin Schongauers zu sehen (BA 269), meist als ein Teil des Mantels oder Umhangs, in der Art einer **Cappa**, eines vornehmlich als Reisekleidung dienenden Übergewandes mit angeschnittener Kapuze gegeben³⁷⁵.

In jener hohen, spitzen Haubenform und kostbaren Verarbeitung der Hamburger Version tritt die Kapuzen-tracht in den spätmittelalterlichen Passionsdarstellungen jedoch weder in der Aufmachung der Reiter-scharen noch der Kleidung der unberittenen Akteure in Erscheinung³⁷⁶.

³⁷⁵ Bei der Bezeichnung 'Cappa' handelt es sich um einen sehr weit gefaßten Begriff für ein meist als Reisetraht dienendes Übergewand mit Kapuze, das auch in der liturgischen Kleidung als 'Cappa choralis' der Mönche z.B. oder, mit einer Schleppe und Pelzfutter versehen, als 'Cappa magna' der Kardinäle und Bischöfe eine Rolle spielt, s. dazu bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 44, S. 43, sowie den Artikel 'Mozetta', S. 173.

³⁷⁶ Dies gilt gleichermaßen für andere Darstellungen der Hohepriester und Schriftgelehrten, die ja meist in einem den Kopf bedeckenden Umhang oder Mantel wiedergegeben werden. Doch weder in der dem jüdischen Gebetsmantel, dem 'tallit', ähnelnden Form, vgl. hierzu Th./ M. Metzger, Jüdisches Leben, 1983, S. 152f., die z.B. eine Tafel mit der Vermählung Mariens eines Konstanzer Meisters zeigt, noch in der Bekleidung des Hohen Rates mit Kapuzenmänteln oder Kapuzenkragen, wie etwa der Hausbuchmeister in seiner Tempelpredigt vorführt (s. bei D. Hess, Meister um das >mittelalterliche Hausbuch<, 1994, Abb. 1) findet sich eine Kapuzentracht, die der Bornemann'schen Variante gleicht. Zwar sind Umhänge aus brokatenem Stoff, z.B. in der Beschneidung Christi des Johannes von Metz (s. bei R. Suckale, Johannes von Metz, 1993, Abb. 4, S. 38), oder auch mit einer spitzen Kapuzenform, so wie in den Prophetenbildnissen Bernhard Strigels zu sehen (vgl. in Kat. 'Gemäldegalerie Berlin', 1986, Abb. 189 und vor allem Abb. 191, S. 144), nicht jedoch in der Kombination von Schnitt und Material gegeben, die das Modell Bornemanns ausweist.

In einem anderen Darstellungszusammenhang allerdings, im Rahmen der Legendenschilderungen eines künstlerischen Vorläufers Hinrik Bornemanns, läßt sich eine Kopfbedeckungskreation finden, die durchaus als Vorbild der bewußten Haubenform gelten kann.

Bei diesem Vorläufer handelt es sich um den Vater Hinriks, um Hans Bornemann, in dessen Lüneburger Tafeln, die der Künstler um die Mitte des 15. Jh. für den Hochaltar von St. Lamberti schuf (BA 270), eine Kapuzenhaube von auffallend ähnlicher Gestaltungsweise, von gleichem Schnitt wie Material und Bortenschmuck als Bekleidung eines heidnischen Peinigers des Hl. Andreas vorgeführt wird³⁷⁷.

³⁷⁷ Der hier vorgenommenen Untersuchung zufolge, ist dieser Typus der Kapuzenhaube, der an eine altorientalische, auch 'Baschlik' genannte, Haubenform der Parther und der Skythen erinnert (s. bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 122f und Abb. 5, S. 14), allein im Werk Hans Bornemanns zu finden; als Kopfbedeckung des Schwerträgers in der Darstellung des Martyriums der Apostel Simon und Judas Thaddäus und ebenso z.B. als Tracht eines Propheten der Predellenbilder (s. bei H.G. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974, Abb. 4.2, S. 103 und Abb. 4.8, S. 109). Die Abhängigkeit der Aposteldarstellungen Bornemanns d. J. von Stefan Lochner und dessen Heiligenmartyrien-Bilder, die in einem Aufsatz von S. Kemperdick beschrieben wird, s. in dem Kat. 'Stefan Lochner', 1993, S. 69-80, der sich dabei u.a. auf die Kleiderbehandlung bezieht, läßt sich meines Erachtens allerdings nicht nachvollziehen. So ist die Kostümierung von dem Nachbarn des Kapuzenträgers und die des Schwerträgers in der entsprechenden Szene Lochners, die laut Kemperdick im wesentlichen gleich gekleidet sind (s. S. 69), kaum aufeinander zu beziehen. Denn einmal abgesehen davon, daß beide Figuren unbekleidete Beine aufweisen, wobei Bornemanns Krieger einen kurzen Schlupfschuh trägt, handelt es sich bei dem Gewand dieses Schergen um einen Lentner mit Aufrisiumschmuck über brokatenem Rock und Samtwams, während den Soldaten Lochners eine besonders knapp geschnittene Form der Schecke mit wattierter Brust und Knopfverschluß ausstattet, deren Schoß mit hohem Beinausschnitt eine breite, bestickte Borte säumt. Auch in Hinsicht auf andere Szenen oder Figuren scheint mir die Herleitung nicht überzeugend und sind die Kompositionen Hans Bornemanns weder in ihrer Kostümbehandlung, in Kleiderstil und Formgebung der Gewandung, noch dem Figurentyp, der Physiognomie oder der Gebärdensprache eindeutig auf Lochner und seine Kompositionen zurückzuführen.

Eine weitere Kopfbedeckungsform, die Hinrik Bornemanns Hamburger Kalvarienberg in der Ausstattung der Außenseitergruppe wiedergibt, der breite Krempehut, den der Scherge unterhalb des linken Schächerkreuzes trägt (BA 271), ist auf eine Kostümkomposition der Vätergeneration zurückzuführen.

Zwar sind in verschiedenen Kleiderdarstellungen der spätmittelalterlichen Malerei, in Derick Baegerts Münchner Tafel (Tafel 25) oder später dann in Hans Raphons großen Kreuzigungsaltären (Tafel 31, 32), auch großkrepelige Hutformen zu sehen³⁷⁸, doch hier wie dort ohne den charakteristischen Stielfortsatz des Hamburger Modells gegeben.

Ein vergleichbares Exemplar dieses Kopfbedeckungstypus, der in der Formgebung den antiken **Petasos** nachzuahmen scheint³⁷⁹, bietet allein das vielzitierte Werk des Schöppinger Meisters, der den blinden Lanzenträger Longinus in dem Kreuzigungsbild seines eh. Soester Altares (BA 272) mit

³⁷⁸ Wenngleich Hutformen dieser Art in den Kostümdarstellungen des 15. Jh. insgesamt relativ selten auftreten und Hüte mit eher runder Kopfform und kleiner, schmaler Krempe, wie sie die Berittenen in der Anbetung des eh. Lübecker Schinkel-Altars tragen (s. Tafel 34), überwiegen. Eine Ausnahme bilden in gewisser Weise die Darstellungen des Hl. Rochus und des Hl. Jakobus d. Ä., so wie sie z.B. der Meister der Hl. Sippe zeigt, deren Kopfbedeckungen allerdings in beiden Fällen durch die vorne aufgebogene Hutmähne ausgezeichnet werden (s. in Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 197, 203). Erst mit dem ausgehenden 15. Jh. sind vermehrt breitkrepelige Hutformen zu finden. So stellt der Meister des Bartholomäusaltars den Hl. Alexius in seinem zwischen 1500-1505 entstandenen Kreuzaltar mit einem breitkrepeligen Hut in der Hand dar (vgl. Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 273), und ist auch ein Soldat in der ebenfalls in diesem Zeitraum geschaffenen Vorführung Christi vor Pilatus des Kölner Severinmeisters mit einer derartigen Hutgestaltung ausgestattet (s. dazu Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 311).

³⁷⁹ Auf den antiken Petasos, die Kopfbedeckung der attischen Epheben, wurde bereits in dem Kapitel RANDGRUPPEN, s. dort S. 64, verwiesen. Vgl. dazu auch H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 194.

einem Krempeuhut präsentiert, den ein kegelstumpfförmiger Aufsatz krönt³⁸⁰.

Nicht nur die Übernahme fremder künstlerischer Vorlagen aber, wie sie in der vorangehenden Untersuchung der sog. heidnischen Accessoires zu beobachten war³⁸¹, sondern auch der Rückgriff auf eigene Vorgaben, d.h. auf bestimmte Formen der Kleiderausstattung, die im Bild bereits Verwendung fanden, stellt sich als bestimmend für die zitierende Gestaltungsweise der Außenseiter-kostümierung des Hamburger Kalvarienbergs dar.

b. VOM PRUNGGEWAND ZUR SCHERGENTRACHT

Zacken, Zaddeln und "zerhauwen" Kleider

Zu den Kostümformen, die von Bornemann wieder aufgenommen und abgewandelt werden, ist vor allem jenes Kleidungsstück zu zählen, welches das Erscheinungsbild des Anführers der Soldatenrunde (BA 273), die in dem ersten Kapitel der Analyse behandelt wurde³⁸², wesentlich bestimmt. Der

³⁸⁰ Zwar finden sich vereinzelt Hüte mit breitem, stumpfen Stielaufsatz, so z.B. in dem Fragment des Kalvarienbergs Derick Baegerts aus der Sammlung Thyssen (s. in dem Kat. 'Maestros Antiguos', 1992, Kat. 22-26, s. hier S. 165) oder dem Sippenbild des sog. Meisters von 1473 (vgl. in Kat. 'Westfälische Maler der Spätgotik', 1952, Abb 221, S. 62). Doch in breitkrepiger Form mit flachem Kopf und Stilaufsatz läßt sich in diesem Zusammenhang nur die Komposition des Schöppinger Meisters als mögliches Vorbild anführen, die zudem noch weitere Krempeuhutformen, zum Teil mit einer Spitze, wie in der Szenen der Gefangennahme Christi zu sehen, vorführt. Auch in der Positionierung des Pseudo-Petasos-Trägers ähnelt Bornemanns Gestaltung der eh. Soester Tafel, nicht anders als es bereits in Hinsicht auf den zopfbärtigen Pilatus-Typus zu beobachten war, der in dem Soester Bild ebenfalls als Vorsteher einer unterhalb des rechten Schächerkreuzes postierten Figurengruppe unmittelbar vor der Reiterschar des Guten Hauptmanns wiedergegeben ist.

³⁸¹ Wobei Bornemann nicht nur einzelne kostümliche Details und Gewandformen künstlerischer Vorgaben zitiert, sondern u.a. auch auf die Figurenkomposition eines Zeitgenossen anspielt.- So entspricht der Trinkende, den wir vor dem Judenhut-Träger am rechten Bildrand sehen, in Haltung und Geste wie Physiognomie jener liegenden Männergestalt, die in Derick Baegerts Dortmunder Kalvarienberg unterhalb der Veronika-Gruppe am unteren linken Bildrand gegeben ist (vgl. Tafel 22).

³⁸² S. dazu das Kap. DAS GEMEINE VOLK.

gelb-gezackte Schulterkragen also, den die Hamburger Komposition in verschiedenen Varianten vorstellt; Varianten, die sich wie Markierungspunkte einer Linie ausnehmen, welche die verschiedenen Gruppierungen der auf der Seite des Bösen Agierenden verbindet und von der Soldatenschar über die Randfiguren auf den Kreis der das Kreuz umstehenden Außenseiter bis hin zu jener Gestalt führt, die den Abschluß der letztgenannten Figurengruppe bildet.

Bei der ersten Variante, die das Gewand des an die Gestalt des Juden gedrängten bärtigen Mannes zielt (BA 274), handelt es sich um eine schmale, den Ausschnitt säumende Zackenkante, die zudem in umgekehrter Farbkombination, Grün auf gelbem Rock, gestaltet ist. Demgegenüber stellt die Version des Schulterkragens, die den Hauptakteur der im Bildhintergrund gegebenen, zwischen dem Kreuzesstamm und dem erhobenen Arm des Guten Hauptmanns wahrzunehmende Nebenszene kennzeichnet (BA 275), eine in Form wie Farbe identische Nachbildung des Originals dar, die den Träger dieses Accessoires als Genossen des würfelnden Soldatenhauptmanns und dementsprechend auch die Szene auf den ersten Blick als Kreuztragung erkennen läßt³⁸³.

Auch die Kragenvariation, welche die Aufmerksamkeit wieder auf das Hauptgeschehen, auf die unmittelbar hinter dem blinden Hauptmann und dessen Assistenten auftauchende Männergestalt lenkt, lehnt, abgesehen von der geringeren Größe des Kleiderschmucks, sehr deutlich an das Vorbild an.

Einer sehr viel freieren Abwandlung des Grundmodells, als sie bei den vorangehend besprochenen Exemplaren zu beobachten waren, ist dagegen

³⁸³ Zwar lehnt die Kostümierung des im Hintergrund gezeigten Hauptmanns auch in der unterschiedlichen Farbgebung der Strümpfe an die Vorlage an, doch macht die rote Schärpe und vor allem der deutlich erkennbare Hut von gleicher leuchtender Farbe deutlich, daß wir es hier mit einer anderen Person zu tun haben. Daß der Charakter dieses Mannes jedoch in gleicher Weise zu bewerten ist, wie der des knienden Soldaten, daran läßt der gelbe Kragen, der sich wie ein optisches Signal leuchtend von dem Hintergrund abhebt, auch dem entfernten Betrachter keinen Zweifel.

in der Kostümgestaltung der Kreisgruppe zu begegnen. Nicht als Kragenschmuck, sondern als Saumverzierung anderer Gewand- oder Kleiderteile wird die Zackenform hier vorgeführt.

Neben der Kostümierung des bärtigen Greises, dessen Kapuze mit einer zinnenförmig ausgezackten Einfassung versehen ist, kann dies vor allem die Ausstattung des Stephaton zeigen (BA 276), in der die Zierform gleich in zweifacher Ausführung in Erscheinung tritt: Zum einen als Randverzierung der Stulpenstiefel in dem Originalfarbton gegeben, zum anderen als Schmuck des Ärmelaufschlages in leuchtendem Rot zu sehen³⁸⁴.

Mit diesen beiden Varianten endet nun die Spur, auf der das Zackenmotiv in seinen Wandlungsformen zu verfolgen war, welche nicht nur dazu dienten, eine Verbindung zwischen den einzelnen Figurengruppen der Kreuzigungs-szenerie zu schaffen, sondern darüberhinaus auch das Vorder- und das Hintergrundgeschehen und das bedeutet Gegenwart und Vergangenheit zu verklammern³⁸⁵; Ein Detail mit großer Wirkung, das die Zugehörigkeit der mit

³⁸⁴ In den vergleichbaren Kreuzigungsbildern der Zeitgenossen ist die Zackenkante als Kleiderschmuck allein in einigen wenigen Werken des Ursula- und des Severinmeisters zu finden, so in dem Kalvarienberg von 1480 des erstgenannten Malers als Kragen eines wie bei Bornemann gleichermaßen in der Hintergrundszene der Kreuztragung agierenden Soldaten (BA 277), und auch in der Bostoner Tafel des Meisters von St. Severin tritt die gezackte Saumverzierung in der Kostümierung des den Zug nach Golgatha führenden Schergen der im Bildhintergrund gezeigten Kreuztragung Christi auf (BA 278). Nicht anders als dann in Dürers graphischer Gestaltung der betreffenden Szene im Rahmen des Zyklus der 'Großen Passion' wiedergegeben (s. in Kat. 'Albrecht Dürer', 1971, Kat.Nr. 597[7], S. 326).

³⁸⁵ Zwar handelt es sich bei den mit einem Zackenkragen ausgestatteten Soldaten der betrachteten Vergleichsobjekte ebenfalls um die Hauptakteure der als Hintergrundszene dargestellten Kreuztragung, doch ist deren Kostümierung insgesamt in keinen Bezug zu den Akteuren des Hauptgeschehens gesetzt. Auch in vergleichbaren Kompositionen anderer Zeitgenossen ist eine per Kostüm getroffene, Haupt- wie Nebenszene umfassende, Zusammenfügung bestimmter Charaktergruppen, wie Bornemann sie hier mittels eines einenden Gruppenabzeichens schafft, nicht gegeben.- Allein die Wiederholung einzelner Figuren läßt sich in einigen Gestaltungen beobachten. Dies gilt z.B. für den eh. Berliner Kalvarienberg des Ursulameisters (s. bei A. Stange, Deutsche Malerei, Bd. 5, 1952, Abb. 207), der den Schwammträger Stephaton, welcher in der Kreuzigung unmittelbar hinter dem Kreuzesstamm auftaucht, auch in der im linken Bildhintergrund gezeigten Kreuztragung auftreten läßt; deutlich zu erkennen an seinem kahlgeschorenen Schädel.

jenem Accessoire ausgestatteten Nebendarsteller und Statisten zu dem großen Kreis der in diesem Zusammenhang das "Böse" verkörpernden Akteure deutlich zu unterstreichen weiß, so daß kein Zweifel bleibt, auf welcher Seite man sich befindet.

Das Spiel mit Eigenzitatoren ist damit keineswegs abgeschlossen. Nicht allein die Randverzierung der betreffenden Vorlage verwendet Bornemann in der Kostümierung der Außenseitergruppe. Auch das Kleidungsstück als solches kommt hier, unabhängig von der vorgestellten Schmuckform, zum Einsatz.

So zeigt sich der unterhalb des Schächerkreuzes stehende Scherge, dessen Krempehut vorangehend bereits betrachtet wurde, mit einem die Schultern bedeckenden Kragen, der allerdings nun - in dunklem Blau gehalten - nicht von einem gezackten, sondern von einem gezaddelten Rand eingefasst wird.

Mit dem Begriff der **Zaddelung** wird allgemein eine Verzierung der Säume einzelner Gewandteile, häufig auch der Kopfbedeckung durch eingeschnittene oder angesetzte Stoffstreifen, bzw. Lappen, **Zaddeln** oder **Zatteln** also, bezeichnet, die in unterschiedlicher Weise, eckig oder, wie im Falle Bornemanns, bogenförmig abgerundet, in schlichter oder aufwendiger Verarbeitung, z.B. blattartig in sich gezaddelt, gestaltet sein können³⁸⁶.

³⁸⁶ S. dazu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 285f., sowie I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 476, M. Scott, A visual history, 1986, S. 141, E. Moser, Die Entwicklung des österreichischen Kostüms, 1988, S. 150, und vor allem das Kapitel 'dagges', in: E. Crowfoot/ F. Pritchard/ K. Staniland, Textiles and clothing, 1992, S. 194-198, mit Abbildungen verschiedener Textilfunde. In allen Definitionen der genannten Publikationen und ebenso z.B. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 134 oder D. Yarwood, The Encyclopaedia of World costume, 1988, S. 128), wird der Begriff 'Zaddelung' sowohl für ausgezackte als auch applizierte Saumverzierungen verwendet. Da die verschiedenen Formen der Zaddelung in den bildlichen Darstellungen nur selten deutlich zu unterscheiden sind und die in den schriftlichen Quellen auftretenden Bezeichnungen zudem nicht immer eine eindeutige Bestimmung der beschriebenen Gewandverzierungen erlauben, sollen in dieser Untersuchung Zaddelformen aller Art behandelt werden.- Zwar sind bereits in einigen Dichtungen des 12. und 13. Jh. zerschnittene Gewänder der Ritter beschrieben (vgl. hierzu bei E. Brüggen, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, im Glossar unter dem Begriff 'zersniden', S. 266, der im weiteren Verlauf der Analyse noch zu behandeln sein wird), doch läßt sich hieraus nicht zwangsläufig ein Hinweis auf gezaddelte Kleidung ableiten. So scheint mir auch die diesbezügliche Deutung der späteren, aus dem 14. Jh. stammenden Kleiderkritik des Kunrat von Ammenhause, die U. Lehmann-Langholz, Kleiderkritik, 1985, S. 246f. vorstellt,

Anders als der verhältnismäßig selten auftretende Zackenschmuck bildet die Zaddelung in den spätmittel-alterlichen Kostümdarstellungen eine weit verbreitete Zierform der Kleidung.

Dies gilt nicht nur für Bildschöpfungen, welche die höfische Gesellschaft, vor allem die des burgundischen Hofes, porträtieren³⁸⁷, in der sich die Zaddeltracht in der ersten Hälfte des 15. Jh. noch als hochherrschaftliche

fraglich. Eine genauere Beschreibung liefern dann sowohl Berichte kirchlicher Konzilien und Synoden, die über die modischen Ambitionen der Geistlichen und dabei u.a., wie in Trier 1337, über fransenbesetzte wie eingeschnittene Säume klagen (s. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, zur Kölner Synode von 1337, S. 289f., und zum Provinzial-konzil von Trier, S. 290), als auch verschiedene Chroniken des 14. Jh., die von dem Aufkommen neuer Moden zu berichten wissen, so z.B. die Beschreibungen des Anonymus Leobinensis, nach 1322 (vgl. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 289), oder der Limburger Chronik, in deren Bericht aus dem Jahre 1351 nun der Begriff "gezadelt" auftaucht (s. hierzu 'Die Limburger Chronik des Tilemann Ehlen von Wolfhagen', S. 36).

³⁸⁷ Bereits in verschiedenen Bildwerken des 14. Jh. präsentieren sich auch Mitglieder der englischen und französischen Hofgesellschaft in gezaddelter Kleidertracht. Dies gilt gleichermaßen für William of Hatfield, dessen Grabmal den Adeligen in einem Mantel mit Zaddelschmuck zeigt (s. bei M. Scott, *A visual history*, 1986, Abb. 18, S. 33) wie z.B. auch für einen Angehörigen des Hofstaats Charles VI. in der Darstellung einer um die Jahrhundertwende entstandenen französischen Miniatur, dessen Ausstattung eine aufwendige Verzierung durch verschiedene Formen der Zaddelung aufweist (vgl. bei F. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, 1987, Abb. 373, S. 203).

Mode präsentiert³⁸⁸. Im ausgehenden Jahrhundert ist dieser Kleiderschmuck in Zeichnungen und Stichen des Hausbuchmeisters oder Dürers z.B. (BA 282) gleichermaßen in der Aufmachung der niederen Gesellschaftsschichten, der Bauern etwa, vertreten³⁸⁹.

³⁸⁸ Als ein Beispiel der vielzähligen Darstellungen der französisch-burgundischen Zaddelmode, welche allein die Miniaturen der *Tres riches heures* des Duc de Berry in variantenreichen Gestaltungen vorführen, sei die um 1425 gefertigte Zeichnung eines flämischen Malers genannt, welche eine prächtig gewandete Hofgesellschaft bei einem Angelausflug porträtiert (BA 280). Bereits in den Bildnissen der 30er Jahre aber, z.B. in Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* von 1434 (s. bei O. Pächt, Van Eyck, 1993, Tafel 11) findet sich die Zaddeltracht- hier allerdings in der Frauenkleidung- dann auch als Gewandschmuck des gehobenen Bürgerstandes. Entsprechend treten gezaddelte Kleiderformen in der Aufmachung der höfischen Gesellschaft um die Jahrhundertmitte allenfalls als Festkostüm in Erscheinung, so etwa in der vermutlich aus den 40er Jahren stammenden Darstellung eines Jagdfestes am Hofe Philipp des Guten (BA 281), welche die Gäste ebenso wie die Bediensteten in einheitlicher Kleidung, in weißem, mit Zaddelschmuck verschiedener Art versehenen Roben, zeigen (s. dazu auch bei F. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, 1987, den Kommentar zu Abb. 402, S. 211, und vgl. zu diesem und ähnlichen Porträts der höfischen Gesellschaft auch bei O. Pächt, Van Eyck, 1993, S. 115-118). Jene Kostümkomposition ist für die Analyse der Bornemann'schen Tafel insofern von besonderem Interesse, als hier nicht nur gezaddelte Kragenformen, sondern gleichermaßen, z.T. in Kombination mit diesen, verschieden breitrempige Hutgestaltungen, die in einigen Fällen sogar einen spitzen Aufsatz tragen, vorzufinden sind. So zu sehen z.B. in der Kostümierung des aufsitzenden Reiters, der Rückenfigur, die unten rechts im Bild gezeigt ist, deren über faltenreichem Umhang getragenen Schulterkragen das Modell der Hamburger Komposition auffallend ähnelt.

³⁸⁹ Von der Entwicklung, die sich in den bildlichen Darstellungen andeutet, können auch die spätmittel-alterlichen Kleiderordnungen zeugen. Werden in der zweiten Hälfte des 14. Jh., so in Speyer oder Frankfurt 1356 (s. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 295 und S. 297), noch allen männlichen Einwohnern das Tragen von "zersnytzelt", d.h. eingeschnittenen, Kleidersäumen verboten, so wird bereits in der ersten Hälfte des 15. Jh. dann in Ulm z.B. nicht nur das Einschneiden der Kappen generell gestattet, sondern zudem denen, die aus der Stadt reiten zugestanden, an ihrem Rock oder Mantel, der Reisekleidung also gewissermaßen, ein "Gefränz von Lappen von einer Elle Länge" anzubringen (s. A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 315). Im späten 15. Jh. schließlich läßt sich kein Hinweis mehr auf die Zaddelmode in den Geboten der städtischen Kleiderverordnungen finden, welche sich nun mit anderen Formen zerschnittener Kleidung, die im folgenden behandelt werden, auseinandersetzen.

Auch im Rahmen jener Werke, welche die Ereignisse der Heilsgeschichte illustrieren stellt die Zaddeltracht im späten Mittelalter eine durchaus populäre Form der Gewandverzierung dar und ist der Kreis der Trägerschaft entsprechend weit gefaßt.

Dementsprechend läßt sich die Zaddelung einerseits als Gewandschmuck der Könige aus dem Morgenland in der Veranschaulichung der Anbetung, des frühen Ortenberger Altares aus den 20er Jahren (BA 283) ebenso wie des Dortmunder Retabels Derick Baegerts von 1470-80 (BA 284), finden³⁹⁰ und kann selbst die Kleidung eines christlichen Märtyrers, wie des Hl. Georg oder des Sebastian z.B. in dem Frankfurter Paradiesgärtlein (BA 285), einen derartigen Aufputz tragen³⁹¹.

Auf der anderen Seite werden neben Figuren wie dem Guten Hauptmann und seinen Gefolgsleuten, die sich in dem Kreuzigungsbild der sog. Goldenen Tafel (s. Tafel 7) oder des Wildunger Altars des Conrad von Soest (Tafel 3) in reich

³⁹⁰ Während die deutsche Tafelmalerei vor allem des frühen 15. Jh. zahlreiche weitere Vergleichsbeispiele, wie z.B. die Anbetung des Altars der Göttinger Barfüßer-Kirche von 1424 (s. in Kat. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde, 1992, Abb. 36I, S. 110) bietet, läßt sich die Zaddelmode in der Tracht der morgenländischen Könige, welche die niederländischen und italienischen Künstler in ihren Werken vorstellen, obgleich gezaddelte Gewandformen in den Kostümstudien eines Malers wie Pisanello in großer Variationsbreite auftreten (s. bei J. Herald, Renaissance Dress, 1981, Abb. 26, S. 54, Abb. 76, S. 125 und insbesondere die Detailskizze Abb. 57, S. 100), allerdings nur selten finden.

³⁹¹ Im Kreis der christlichen Märtyrer ist es fast ausnahmslos der hl. Ritter Georg, der wie auch bei Hugo van der Goes (s. O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 139, S. 174) oder Pisanello (s. J. Herald, 1981, Abb. 60, S. 101) mit dem Zaddelschmuck ausgezeichnet wird. Als eine Anspielung auf jene Kleidermode läßt sich darüberhinaus auch die Kostümgestaltung verstehen, welche in einem Stich aus dem Umkreis des Hausbuchmeisters den Hl. Paulus von Theben ausstattet, dessen Gewand in dieser Darstellung nicht aus Palmenblättern, sondern vielmehr aus blattartig gezaddelten Stoffstreifen zu bestehen scheint (s. in dem Kat. 'Vom Leben im späten Mittelalter', 1985, Abb. 92.1, S. 177).

gezaddelten Gewändern zeigen³⁹², desgleichen die Kriegsknechte und Schergen der Passions- und Kreuzigungs-darstellungen in der zweiten Jahrhunderthälfte vermehrt mit aufwendigem Zaddelschmuck der Rock- und Ärmelsäume ausstaffiert³⁹³. In diesem Zusammenhang sind auch für die Verwendung des Zaddelkragens zahlreiche Beispiele anzuführen.

Sie reichen von der Darstellung der Verspottung Christi des Heisterbacher Altares aus den späten 40er Jahren (BA 286) über Johann Koerbeckes Veranschaulichung der Geißelung des um die Jahrhundertmitte geschaffenen Langenhorster Altares (BA 287) bis hin zu der um 1490 entstandenen Tafel eines Bremer Meisters, welche die Gefangennahme Christi wiedergibt³⁹⁴.

Gerade die verschwenderisch-verspielte Note jenes Kleiderschmucks aber, der in den Anbetungsdarstellungen der Demonstration königlicher

³⁹² Wobei in beiden Altären nicht nur die Vertreter der genannten Personengruppe, sondern ebenso auch andere Charaktere in den Darstellungen der sog. Goldenen Tafel so z.B. auch Pilatus (s. in dem Kat. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde, 1992, Abb. 39e, S. 126), oder im Rahmen des Wildunger Altares einer der Könige aus dem Morgenland in gezaddelten Gewändern auftreten (vgl. bei A. Engelbert, Conrad von Soest, 1995, Abb. 26., S. 42).

³⁹³ Hier lassen sich vor allem für die erste Hälfte des 15. Jh. eine Fülle von Bildbeispielen anführen, von der Vorführung Christi vor Pilatus des Passionsaltares Meister Bertrams (s. Kat. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde', 1992, Abb. 2e, S. 43) bis zu den Kal-varienbergen der frühen Kölner Meister (u.a. z.B. Tafel 10) oder z.B. auch dem Kreuzigungsbild der Göttinger Barfüßerkirche (s. Tafel 8), in denen die Zaddelung nicht nur als Verzierung unterschiedlicher Kleidungsstücke und Accessoires, sondern zudem in verschiedenen Gestaltungsarten vorgestellt wird; in schlichten, eckig ausgezackte Formen, die an den Kapuzenrand des Greises in Bornemanns Außenseiterkreis erinnern, ebenso wie üppigen Muschelzaddelungen aller Art, die bereits in der Anbetung des Ortenberger Altares zu sehen waren (vgl. BA 283).

³⁹⁴ Wenngleich Werke wie die genannte Bremer Tafel (s. bei H. Busch, Meister des Nordens, 1943, Abb. 241, S. 228) eher die Ausnahme bilden und, wie allein anhand der hier stellvertretend für die zu beschreibende Entwicklung vorgeführten Zeugnisse deutlich werden kann, gezaddelte Kleiderformen der Schergentracht in den späten, d.h. im ausgehenden 15. Jh. geschaffenen Werken insgesamt allerdings selten vertreten sind.

Prachtentfaltung diene³⁹⁵, vermag nun hier in dem Kontrast zu den derben Gestalten und ungelenken Gesten des Personals der Marterszenen das schändliche Tun und damit den verwerflichen Charakter der Peiniger besonders krass hervorzuheben³⁹⁶.

Einen anderen Schwerpunkt allerdings setzt Bornemann in seiner Gestaltung, die ja gegenüber den zuvor betrachteten Modellen verhältnismäßig schlicht ausfällt. In der von ihm gewählten Form korrespondiert die Kragenzaddelung mit dem Gewandbesatz des Repräsentanten der so benannten Randgruppe, dem in Schulterhöhe applizierten Bortenschmuck des den Juden kleidenden Umhanges, und unterstreicht auf diese Weise in der Petasos-artigen Kopfbedeckung getroffene Kennzeichnung der Unchristlichkeit des Trägers³⁹⁷.

Noch eine weitere Kragenvariation führt Bornemann in der Kleidung der Außenseitergruppe vor: Einen stoffreichen Kapuzenkragen, der nun nicht durch eine extravagante Zierform, sondern durch seine leuchtend rote Farbe ins Auge fällt und den Blick auf den unmittelbar hinter der am Kreuzesstamm knienden Heiligen postierten Kriegsknecht, den Nachbarn des Hutträgers also, lenkt.

Doch soll in diesem Falle weniger die Gestaltung des Schulterkragens als vielmehr die Gesamtausstattung jener Figur interessieren, die in ihrer Kostümkennzeichnung in gewisser Weise wie eine Replik der Soldatengestalt der Vordergrundgruppe anmutet.

³⁹⁵ Wobei die besonders aufwendig gestalteten Zaddelkostüme der frühen Darstellungen meist in Verbindung mit einem Königstypus auftreten, der nicht, wie später dann, den markanten Orientalen verkörpert, sondern blond und hellhäutig, vielmehr als Idealtyp des europäischen Edelmannes anzusehen ist (vgl. u.a. BA 283).

³⁹⁶ Sehr deutlich kann uns dies der Scherge mit dem kahlgeschorenen Schädel zeigen, der in den Darstellungen der Dornenkrönung des Karlsruher Passionszyklus, angetan mit einem reichverzierten Rock, in verrenkter Haltung spottend vor dem Gemarterten hockt (s. Kat. 'Die Karlsruher Passion', 1996, Tafel 3, S. 20).

³⁹⁷ Was insofern besonders augenfällig ist, als die beiden auf diese Weise Bekleideten auf einander gegenüberliegenden Positionen zur Rechten und zur Linken des Kreuzesstammes aufgestellt sind, so daß sich ihre Schultern ungefähr auf einer Höhe befinden.

Als eines der Charakteristika des Originals, die Bornemann hier abgesehen von der Körperhaltung des Mannes³⁹⁸ transponiert, ist zunächst die Schlitzung der Kleidung anzuführen, welche in der Kostümierung des stehenden Kriegers, nun allein als Ärmelzier gegeben, in einer ungleich eleganteren Fassung vorstellt wird. Kein schlichter Kittel kleidet diesen Krieger, sondern ein kurzer Rock mit aufwendig gearbeiteter, im Oberarm stoffreich gebauschter Ärmelform, die in Ellenbogenhöhe mit einem breiten, quer gesetzten Schlitz versehen ist, der das weiße Hemd hervorschauen läßt.

Bei der Schlitzung der Kleidung handelt es sich um eine Modeerscheinung, deren Beschreibung bereits im 12. und 13. Jh., nicht nur in den Werken der höfischen Epik hervortritt, die wie Gottfried von Straßburgs 'Tristan' von den "zersniten und zerhouwen" Kleidern der Ritterschaft zu berichten wissen³⁹⁹. Sie ist ebenso in jenen Schriften der Geistlichkeit zu finden, die sich wie etwa die Predigten des Berthold von Regensburg, gegen die als Ausdruck der Hoffart verdamnten Kleiderluxus der höfischen Gesellschaft richten⁴⁰⁰.

³⁹⁸ D.h. die Haltung von Rumpf und Oberkörper des Mannes, der sich, dem Betrachter den Rücken zuwendend, in leicht gebeugter Stellung, die Schultern nach vorne geneigt, das Becken entsprechend zurückgeschoben, mit abgewinkelten Armen auf seine Hellebarde stützt.

³⁹⁹ S. dazu Gottfried von Straßburg, *Tristan*, (hrsg. von G. Weber), 1990, S. 19, 675.- Weitere Beispiele gibt E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 103f., in ihrer Beschreibung der höfischen Männerkleidung, und auch zusammengefaßt in dem Glossar unter den Begriffen 'durchsniden' und vor allem 'zersniden', sowie 'zerhouwen', vgl. S. 213, 266 und S. 265. Dabei scheint letztere Bezeichnung, die, wie im folgenden zu sehen sein wird, auch in den spätmittelalterlichen Quellen auftaucht (s. bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, "Schlitzkleidung", S. 228), anders als der Begriff 'zersniden', der häufig auch das Aufschneiden- bzw. -schlitzen der Nähte meint, vor allem das Zerschlitzen der Kleidung durch in das Gewand gesetzte Einschnitte zu bezeichnen.

⁴⁰⁰ Zu Berthold von Regensburg s. wiederum E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, hier vor allem S. 166, die in diesem Zusammenhang darauf verweist, daß bereits lange vor Bertholds Predigten diesbezügliche Kritik von Seiten der Geistlichkeit geübt wurde.- So beschwert sich Rather von Verona im 10. Jh. schon über die geschlitzten Gewänder der Bischöfe (s. E. Brüggem, S. 166) und zählt die Schlitzmode auch im 13. und 14. Jh. zu jenen Mißbräuchen, die im Rahmen von Kirchenver-sammlungen, z.B. auf dem Generalkapitel von St. Quentin 1299, häufig beanstandet werden (vgl. bei E. Brüggem, S. 167f.).

Von der Popularität, welche die Schlitzmode ungachtet der heftigen Kritik im späten Mittelalter erlangte, können sowohl die mit dem 14. Jh. vermehrt auftretenden städtischen Kleiderordnungen, in denen das Tragen zerhauener Gewänder verboten, oder zumindest eine Beschränkung auf eine gewisse Anzahl von Schlitzten vorgeschrieben wurde⁴⁰¹, als auch zahlreiche Bildschöpfungen insbesondere des 15. Jh. (s. z.B. Tafel 24, 33, 35) zeugen⁴⁰².

⁴⁰¹ So wird den männlichen Einwohnern Nürnbergs in einer aus dem späten 14. Jh. stammenden Verfügung das Tragen zerhauener Schuhe wie Röcke untersagt (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 304f.,- und zu zer-schnittenen Schuhen vgl. zudem L.C. Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 160), während die bereits erwähnte Ulmer Kleiderverordnung aus dem frühen 15. Jh. dann das Anbringen von acht Schlitzten pro Gewand gestattet (s. A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 315). Weitere Belege für die Popularität der Schlitzmode liefern nicht nur die Berichte von Chronisten (so z.B. die Ensisheimer Chronik von 1492, die A. Schultz ebd. zitiert, s. S. 335), sondern auch verschiedene Werke der spätmittelalterlichen Dichtung. Von dem 'Schachzabelbuch' des Kunrat von Ammenhausen aus den 40er Jahren des 14. Jh., der das Zerhauen und Zerfetzen der Gewänder als einen Verstoß gegen die göttlichen Gebote auf das Schärfste kritisiert (s. dazu U. Lehmann-Langholz, Kleiderkritik, 1985, S. 246f.,- worauf bereits unter Anmerkung 24 verwiesen wurde), bis zu dem Gedicht 'von einem buler' des Hans Folz aus den 80er Jahren des 15. Jh. (vgl. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 330).

⁴⁰² Wobei, wie allein der Blick auf die benannten Kalvarienberge der Kollegen Bornemanns zeigen kann, die vertikal gesetzte Form der Ärmelschlitzung dominiert, ob auf der Ärmelaußenseite der weiten Robe als zusätzliche Austrittsöffnung des Armes, so in dem Rock des Guten Hauptmanns in der Kreuzigung des Hamburger Altares aus St. Petri (Tafel 33) oder wie bei dem am rechten Bildrand placierten Reiter des Soester Bildes Baegerts (Tafel 24) entlang der hinteren Ärmelnaht des Wamses angebracht.- Zur Entwicklung der verschiedenen Ärmelformen s. auch den entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 12ff., allerdings findet sich die laut Kühnel erst im ausgehenden 15. Jh. in Italien aufkommende Ärmeltracht 'a brassard' (S. 14) in den bildlichen Darstellungen bereits zu einem früheren Zeitpunkt, wie das vor 1455 entstandene Porträt des Louis von Savoyen bezeugt (s. bei M. Scott, The History of Dress, 1980, Abb. 87, S. 159).

Dabei spielt gerade die Schlitzung der Ärmel eine wesentliche Rolle, die sich vor allem in den Zeugnissen der zweiten Jahrhunderthälfte als eine weitverbreitete und variationsreiche Zierform auch der bürgerlichen Kleidung vorstellt: Dies gilt gleichermaßen für graphischen Gestaltungen, wie die Stiche des Hausbuchmeisters, beispielsweise seiner um 1485 geschaffenen Darstellung eines Liebespaares (BA 288)⁴⁰³ wie die Porträtmalerei, etwa Dieric Bouts Bildnis eines Mannes von 1462 (BA 289), oder aber dem um 1498 entstandenen Selbstbildnis Albrecht Dürers (BA 290), der hier in einem Wams zu sehen ist, dessen Ärmelschnitt große Ähnlichkeit mit der Kreation Bornemanns besitzt⁴⁰⁴.

Auch in den Werken aber, welche die Ereignisse der Lebens- und der Leidensgeschichte Christi illustrieren, sind die Gewänder der Dargestellten und zwar vorwiegend der negativen Charaktere, der Schergen und der Marterknechte der Passionsschilderungen, so etwa der Soldaten der Speyrer Kreuzigungstafel des Hausbuch-meisters (BA 291), vielfach mit einem derartigen Ärmelschmuck ausgestattet⁴⁰⁵. Die einfache Querschlitzung der Bornemannschen Art, die ähnlich auch in der Soldatenkleidung der um 1480 geschaffenen Kreuzigung Hans Epsenrads (s. Tafel 27) oder der etwa zehn Jahre später entstandenen Kreuztragung eines Bremer Meisters auftaucht, tritt in den Darstellungen des ausgehenden 15. Jh. allerdings relativ selten in

⁴⁰³ Hier sind zahlreiche vergleichbare Gestaltungen auch anderer Meister z.B., Israhel von Meckenems Stiche, zu nennen (vgl. hierzu bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, u.a. Fig. 394, Fig. 397 und Fig. 411)

⁴⁰⁴ Denn auch hier sehen wir einen Ärmel mit weitem Oberarm, der oberhalb des breiten Querschlitzes, welcher den Ellenbogen freilegt, eingekraust ist und einen eng anliegenden Unterarm mit kurzer Manschette besitzt.

⁴⁰⁵ Doch auch einige andere Beispiele sind in diesem Zusammenhang anzuführen. So zeigt sich die Ärmelschlitzung z.B. in der Kostümierung der Hl. Drei Könige und deren Dienerschaft in der um 1470 geschaffenen Anbetung des Meisters der Verherrlichung Mariae (s. in Kat. 'Stefan Lochner', 1993, Kat. 68, S. 377) und ist ebenso das Gewand des Tobias, ja selbst das des ihn begleitenden Engels in einer um 1470 im Umkreis des Andrea del Verrocchio entstandenen Darstellung mit dieser Ärmelform ausgestattet (vgl. in Kat. 'Giotto to Dürer', 1991, Kat. 39, S. 314).

Erscheinung⁴⁰⁶. In ihnen sind zunehmend nun Schlitztrachten anzutreffen, die sich durch eine erheblich aufwendigere Gestaltungsweise, eine Verzierung durch zahlreiche dicht nebeneinander gesetzte Einschnitte auszeichnen⁴⁰⁷. Jene Form der Schlitzung also, die, wie beispielsweise die Schergenkleidung der Geißelungsszene des Buxtehuder Altars aus der Zeit um 1500 (BA 292) zeigt⁴⁰⁸, auf die in den Narrenschiffpredigten Geiler von Kaysersbergs scharf attackierten, zerhauenen und zerhackten Gewänder weist⁴⁰⁹, welche das charakteristische Merkmal der Lands-knechtstracht in den Bildern des 16. Jh. bilden⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Und dies gilt nicht nur für Werke wie die angeführte Bremer Tafel (s. bei H. Busch, Meister des Nordens, 1943, Abb. 241, S. 228). Auch in anderen Darstellungszusammenhängen ist die quer gesetzte Schlitzung eher selten zu finden. Als eines der insgesamt wenigen Vergleichsbeispiele sei hier die Ausstattung der Schergen genannt, die Hans von Geismars Veranschaulichung der Bartholomäus-Vita zeigt (s. in dem Kat. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde, 1992).

⁴⁰⁷ Dies konnten wir bereits in einigen der vorangehend vorgestellten Bildern erkennen, so z.B. in der Männerkleidung, die der Meister des Hausbuchs in seinem Porträt eines Liebespaares (s. BA 288) wiedergibt. Und in ähnlicher Gestaltung tritt die Schlitztracht in den Veranschaulichungen der Passion und Kreuzigung nicht nur als Ärmelschmuck, wie auch in dem Kreuzigungsbild des Hausbuchmeisters beispielsweise (vgl. BA 291), sondern in dem Kalvarienberg des Sippenmeisters etwa auch (Tafel 35) als Verzierung eines Wamses auf.

⁴⁰⁸ 46) In einer derart ausgeprägten Form wie in der Buxtehuder Komposition läßt sich die Kleiderschlitzung allerdings überwiegend erst in den Werken des ausgehenden 15. und 16. Jh., so z.B. in der Kreuzigung des sog. Delfter Meisters (vgl. in Kat. 'Wallraf-Richartz-Museum', 1986, S. 115) oder etwa der Anbetung des Bartholomäus Bruyn d.Ä. (s. Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 15) finden.

⁴⁰⁹ So beklagt Geiler die "zerschnitten und zerstochen wammiser" wie auch die zerhauenen und zerstückelete hosen" (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 344f.) und kritisiert dabei vor allem die Kostspieligkeiten dieser Mode, da die Bearbeitung der Kleider teurer sei als der Stoff, aus dem sie gemacht wurden.

⁴¹⁰ Zur Geschichte der Landsknechte s. u.a. die Publikation von R. Baumann, Landsknechte, München 1994. Zur Landsknechtskleidung s. den entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, S. 155, bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 179f., und vor allem den Aufsatz von R. Bleckwenn, Beziehungen zwischen Soldatentracht und ziviler Kleidung, 1974, S. 107-118, die nachzuweisen versteht, daß die Schlitzmode eben nicht, wie in der Regel beschrieben, aus der soldatischen Tracht, sondern aus dem Bereich der Zivilkleidung herzuleiten ist. Vgl. ferner bei G. Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts, 1991, S. 57-69, welche die "zerhouwen" Hosen als

Somit wählt Bornemann zwar eine Verzierungsform, die in der vorangehend angedeuteten Ausprägung noch im späten 15. Jh. Aufsehen erregte, präsentiert diese jedoch in einer gleichsam bürgerlich etablierten Fassung.

Der "schandbar" kurze Rock

Auch bei der zweiten Gestaltungsform der Soldatenkostümierung, die Bornemann aus dem Vorbild ableitet, handelt es sich um eine Modeerscheinung, die eine Jahrhunderte lange Tradition der Kleiderkritik- und verbote begleitet. In diesem Falle wird allerdings nicht der verschwenderische Stoffverbrauch, sondern gerade die Stoffknappheit der Kleidung beanstandet.

Gemeint ist der kurze, knapp über die Hüften reichende Rock des Soldaten (vgl. BA 287), welcher der Aufmachung der Rückenfigur eben jenen provozierenden Charakter verleiht, der sich in der äußeren Erscheinung des eingangs betrachteten knienden Kriegers ja nicht allein in der hohen, den Oberschenkel entblößenden Gewandschlitzung, sondern vor allem auch in der das Gesäß betonenden Haltung und Geste vermittelt.

Bereits in der Speyrer Kleiderordnung aus dem Jahre 1356, nicht lange, nachdem verschiedene deutschsprachige Chroniken von dem ersten Auftreten verkürzter Männerröcke, von denen einige wenige Originalstücke

Merkmal einer Gruppe von Menschen beschreibt, die am Rande der Gesellschaft stehen (vgl. S. 67).- In den bildlichen Darstellungen allerdings charakterisiert diese Form der Kleidung keineswegs allein gesellschaftliche Außenseiter. Auch hochwohlgeborene Herrschaften gefallen sich (laut einer bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 354, zitierten Quelle auch Herzog Heinrich der Fromme als Bräutigam) in der zerhauenen Tracht, wie beispielsweise das 1525 geschaffene Porträt eines Patriziers von Christoph Amberger zeigt (BA 293), dessen Hose einen reichen Schlitzschmuck aufweist.- Und damit nicht genug; selbst ein geflügeltes Wesen, so der Flöte spielende Putto in dem Marienbild des Sassenberger Altares von 1417, ist in einem modischen Schlitzkostüm wiedergegeben (BA 294).

wie das Wams des Charles de Blois überliefert sind (BA 295), berichten⁴¹¹, wird das Tragen der neuen männlichen Kleidermode verboten⁴¹². Von deren rascher Verbreitung können neben zahlreichen städtischen Verordnungen⁴¹³ gleichermaßen die immer wiederkehrenden Klagen zeitgenössischer Beobachter zeugen, welche die zunehmende Verknappung der Gewänder und damit einhergehend das Sichtbarwerden der sog. **Brouch**, des Schurzes also, an dem die Beinlinge angenestelt wurden⁴¹⁴, als Ausdruck der Sündhaftigkeit und Sittenverderbnis anprangern⁴¹⁵.

⁴¹¹ Von dem Aufkommen der neuen kurzen Männerröcke, die einigen "kaum das Hintertheil bedeckten", berichtet u.a. z.B. der Anonymus Leobinensis oder auch, 1329, Petrus von Zittau (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 289 und s. 287). Gleiches gilt für die Schilderungen der Limburger Chronik, welche die kurzen Gewänder im Jahre 1351 dann bereits als übliche Tracht der jungen Männer beschreibt (s. Die Limburger Chronik, 1980, S. 36). Und auch Benesch von Waitmuel klagt 1367 darüber, daß die Männer die "schmälliche und verderbliche Mode anderer Länder" angenommen hatten und schandbar kurze Kleider trugen" (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 300). Eine Auseinandersetzung mit diesen und ähnlichen Quellen liefert U. Lehmann-Langholz, Kleiderkritik, 1985, S. 230ff., und vor allem auch N. Bulst, zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung, 1988, S. 39ff.

⁴¹² Vgl. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 295.

⁴¹³ Entsprechende Verbote beinhaltet z.B. die Züricher Verordnung von 1357 (s. dazu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, Einleitung, XLVI) oder etwa eine Straßburger Verfügung aus den 70er oder 80er Jahren (vgl. A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 303).- In diesem Zusammenhang sind auch kirchliche Bestimmungen zu nennen, so beispielsweise die auf dem Konzil in Vienne 1311-12 erlassenen Kleidergebote (s. wiederum die Einleitung von H. Kühnel, XLI), ebenso wie die Anweisungen der Kölner Synode von 1337 oder des Provinzialkonzils von Trier des gleichen Jahres (s. bei A. Schultz, S. 290f.).

⁴¹⁴ S. den Artikel 'Brouch' bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 38, vgl. dort ebenso den Artikel 'Beinling', S. 27f., und zudem den Beitrag 'Nesteln', S. 177.- S. darüberhinaus die Arbeit von G. Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts, 1991, hier vor allem S. 27-38, die auch einige frühe bildliche Darstellungen zeigt (vgl. z.B. Abb. 28, S. 31), u.a. eine italienische Miniatur des 14. Jh. (s. Abb. 33, S. 34), welche die entblößende Wirkung anschaulich macht, die die Bewegung des Bückens für den Träger der körperbetonten Mode besitzen konnte, anschaulich macht.

⁴¹⁵ So z.B. in Peter Suchenwirts Dichtung "Von der Minne Schlaf" aus der zweiten Hälfte des 14. Jh., s. in: Peter Suchenwirts Werke, 1961, S. 96-100.

Noch im späten 15. Jh., als sich aus der Beinling-Brouch-Kombination eine einteilige Hosenform entwickelt hatte, die jedoch in ihrer bevorzugt strumpfhosenartig engen Paßform die Figur mehr betont als verhüllt haben dürfte⁴¹⁶, werden die kurzen Kleider, "die scham vor und hinden nit erberlich bedeckend" Männerröcke⁴¹⁷ in gesetzlichen Verfügungen wie Chroniken und Dichtungen als schandbare Entblößungen gerügt⁴¹⁸. In Sebastian Brants Narrenschiff, das den Modenarren auf dem Titelblatt des betreffenden Kapitels mit eben jener taillenkurzen Form des Wamses wiedergibt (BA 297), wird dieses gar als "schand der tütschen nacion" beklagt⁴¹⁹.

Entsprechend jener Deutung stellt der kurze Rock in der Kostümierung der spätmittelalterlichen Bildschöpfungen eine bevorzugte Kleidungsform der

⁴¹⁶ Zur Entwicklung der Beinkleidung im späten Mittelalter vgl. Anm 52. Darüberhinaus s. F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 194ff., sowie E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 143f. Vgl. zudem die Untersuchung von E. Moser, Die Entwicklung des österreichischen Kostüms, 1988, hier vor allem, S. 12, S. 25ff., S. 29. S. 73 und S. 102. S. weiterhin bei M. Scott, The History of Dress, 1980, mit umfangreichem Abbildungsmaterial, und vgl. von derselben Autorin die Publikation 'A visual History of costume', 1986, in der verschiedene französische Miniaturen vorgestellt werden, die in ihren Gesellschafts-porträts die Kombination von kurzem Wams und engem Beinkleid als obligatorische Garderobe des Mannes zeigen, so z.B. in einer um 1460 geschaffenen Darstellung des Jean le Tavernier (BA 296).

⁴¹⁷ So heißt es in einer 1481 vom Berner Rat erlassenen Verordnung (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 328f.).

⁴¹⁸ Verordnungen der genannten Art ergingen in Nördlingen 1467, in Leipzig 1463 wie 1478 und in Nürnberg 1480 (s. dazu L.C. Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 95). Aber auch der Lübecker Rat erließ in der zweiten Jahrhunderthälfte eine derartige Verfügung (s. A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 325) und in Straßburg erfolgten zwischen 1461 und 1493 zahlreiche diesbezügliche Gebote (A. Schultz, s. ebd., S. 329). Als weitere Quelle ist hier erneut die Ensisheimer Chronik von 1492 zu nennen, welche eine ebenso drastische Schilderung der modischen Entblößungen liefert (vgl. A. Schultz, S. 335), wie wir sie ebenso in verschiedenen zeitgenössischen Dichtungen, so z.B. dem um die Mitte des 15. Jh. entstandenen Gedicht "Der Kittel" finden (zitiert bei A. Schultz, s. S. 318f.).

⁴¹⁹ S. 'Sebastian Brant', Das Narrenschiff (hrsg. von M. Lemmer), 1968, 4. 25-27, S. 14.

soldatischen Akteure und Folterknechte der Passionsereignisse dar⁴²⁰, welche auch hier in unterschiedlicher Länge und Begleitung verschiedenartiger Beinkleider anzutreffen ist. Sie kann in hüftlangem Schnitt und in Verbindung mit einzelnen Beinlingen auftreten, die, wie es z.B. die Dornenkrönung des Meisters des Karlsruher Passion zeigt (BA 298), häufig mit gelösten Nesteln als Zeichen der heftigen Bewegung des Trägers gegeben sind⁴²¹. Aber auch in eher taillenkurzer Form und im Verein mit einem einteiligen engen Beinkleid ist diese Mode vor allem in den Werken des ausgehenden Jahrhunderts, z.B. Derick Baegerts Geißelung, zu sehen⁴²². Die Beinbekleidung der

⁴²⁰ Wobei sich gleichermaßen in der Kostümierung anderer Personengruppen und Figuren modische Verkürzungen bemerkbar machen, so z.B. in der Kleidung des jüngsten Königs verschiedener Anbetungsdarstellungen, etwa in Konrad von Soests Wildunger Tafel (s. bei A. Engelbert, Conrad von Soest, 1995, Abb. 25, S. 42) und noch in den entsprechenden Werken des späten 15. Jh., wie etwa der vorangehend bereits vorgestellten Tafel des Bartholomäusmeisters (vgl. BA 259), zu finden sind. Aber auch der Hl. Sebastian wird in Carlo Crivellis um 1490 gemaltem Marienbild in einem Rock wiedergegeben, dessen Kürze die Nesteln der Beinlinge sichtbar werden läßt (vgl. in Kat. 'Giotto to Dürer', 1991, Abb. 208, S. 158).

⁴²¹ Wie bereits in den Kompositionen zu sehen war, die im Zusammenhang mit der Untersuchung der Beinlinge und Streiflinge im Kapitel DAS GEMEINE VOLK (s. S. 37f.) vorgestellt wurden, treten einzelne Beinlinge in der Tracht der Schergen, meist rutschend und kombiniert mit einem kittelartigen Gewand gezeigt, auch in der zweiten Hälfte des 15. Jh. in verschiedenen Werken in Erscheinung, so z.B. in der Kreuztragung des Buxtehuder Altares aus der Zeit um 1500 (vgl. BA 113). Doch noch ein Beispiel ganz anderer Art ist hier zu nennen. So finden wir die traditionelle Strumpftracht im späten 15. Jh. in den Kompositionen Carlo Crivellis etwa, nicht zuletzt in der Kostümierung des Hl. Rochus, dem die zweigeteilte Form der Beinbekleidung ermöglicht, uns sein legendäres Erkennungsmerkmal auf elegante Weise vorzuführen (s. bei J. Herald, Renaissance Dress, 1981, Abb. 138, S. 210).

⁴²² Diese Kombination, die u.a. schon in den Gestaltungen der Karlsruher Tafeln auftritt, wird wie dort, ebenfalls meist mit gelösten Nesteln und verschobenen, nach unten gezogenem Beinkleid, bevorzugt als Kostümierung einer Rückenfigur wiedergegeben: in der Dornenkrönung der Lyversberger Passionstafel (s. Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 225) ebenso wie in der Darstellung der Enthauptung Johannes des Täufers in Hans Memlings Brügger Altar (BA 299). Aber auch in einem ganz anderen Darstellungszusammenhang ist die einteilige Hosenform zu finden und gleichermaßen in der Kostümierung eines Heiligen wie dem Sebastian des Sippenmeisters gegeben, der so bekleidet selbst in der Martyriumsszene eine modische Erscheinung abgibt (vgl. Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 193).

Bornemann'schen Komposition weist sich dabei durch einen extrem figurbetonten, die Körperformen deutlich nachzeichnenden Sitz aus.

Mi-parti als Zeichen

Nicht allein die aufreizende Form jenes Kleidungsstückes, auch seine farbliche Gestaltung ist für die Untersuchung von Bedeutung.

In ihr spielt Bornemann auf ein weiteres kostümliches Kennzeichen der Vorlage, die in der unterschiedlichen Farbigkeit der Strümpfe gegebene Zweiteilung des Beinkleids des knienden Soldaten, an (BA 300).

Bei der in Farbe oder Musterung vertikal geteilten Tracht, dem sog. **Mi-parti**⁴²³, handelt es sich um eine mittelalterliche Kleidermode, die anhand zahlreicher Schriftquellen wie Bildzeugnisse von dem 12. Jh. an bis weit über das 15. Jh. hinaus verfolgt werden kann.

Als ursprünglich heraldisches Zeichen im Hochmittelalter zunächst in der Wappentracht der Bediensteten auftretend, wie es u.a. in einer Miniatur des Hortus Deliciarum aus dem späten 12. Jh. zu sehen ist⁴²⁴, entwickelte sich

⁴²³ Zu Begriff und Bestimmung s. zunächst allg. den Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 170ff., vgl. bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 188, und bei H. Nixdorf/H. Müller, Weiße Westen, 1983, S. 29f., und darüberhinaus vor allem die Publikation von V. Mertens, Mi-parti als Zeichen, 1983. Zu der Bezeichnung s. hier vor allem S. 2-4, zur Geschichte S. 48, und vgl. zudem von der gleichen Autorin den Beitrag 'Wappenrock und Narrenkleid', 1993. Vgl. zudem auch die Untersuchung von M. Pastoureau, Des Teufels Tuch, 1995.

⁴²⁴ S. dazu bei E. Brüggem, Kleidung und Mode, 1989, Abb.29. Nach Angabe von V. Mertens, Mi-parti als Zeichen, 1983, tritt das Mi-parti bereits in den Darstellungen des 10. Jh. auf (s. S. 8). Dies betont auch E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 103, allerdings ebenfalls ohne einen Hinweis auf die Bildquellen zu geben, die ausfindig zu machen, im Rahmen der vorliegenden Untersuchung, nicht gelang.- Für das 12. Jh. lassen sich dann verschiedene Beispiele nennen, wobei anzumerken ist, daß die Mi-parti-Gestaltung nicht ausschließlich in der Tracht der niederen Dienerschaft zu finden ist (so bei V. Mertens, Mi-Parti, 1983, S. 8, zu lesen), wie allein anhand der Miniaturen des Codex Falkensteinensis aus der 2. Hälfte des 12. Jh., die noch genauer zu betrachten sein werden, deutlich wird, in denen Personen ganz unterschiedlichen Standes in der 'geteilten Tracht' auftreten (s. in Codex Falkensteinensis, 1978, z.B. Tafel 20). Aber auch in späteren Zeugnissen, um die es im folgenden gehen wird, beispielsweise den Illustrationen einer flämischen Handschrift des 14. Jh., stellt sich nicht nur der Koch, sondern ebenso ein adeliger Herr in zweifarbig gestalteter Kleidung vor (vgl. bei R. Mellinkoff, Outcasts, 1993, II. Abb. 1.22 und 1.23).

die Farbteilung des Gewandes, die in der höfischen Epik des 13. Jh. dann auch als ein bestimmendes Merkmal der herrschaftlichen Tracht beschrieben wird⁴²⁵, im Laufe des späten Mittelalters zu einer überaus populären Gestaltungsform der Kleidung.

Dies belegen ebenso die wiederholten kirchlichen Verfügungen, welche von der Vorliebe des geistlichen Standes für mehrfarbige Kleidungsstücke zeugen⁴²⁶, wie vor allem die Bestimmungen der städtischen Aufwands- und Luxusgesetzgebung, die z.B. in Zürich 1371 "ein jeklich man und knab, er sy rich oder arm" das Tragen geteilter Hosen untersagen⁴²⁷.

⁴²⁵ Verschiedene Beispiele liefert E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, s. S. 65-69, die hier z.B. Konrad von Würzburgs 'Trojanischen Krieg' anführt, in dem beschrieben wird, wie Paris von Venus ein Gewand erhält, das "geteilet und gesniten" ist (S. 66).- Weitere Belege liefert wiederum die zu dieser Zeit auftretende Kleiderkritik vor allem des Berthold von Regensburg, der die Mi-parti-Mode des Adels aufgrund ihres hoffärtigen, d.h. hier vor allem kostspieligen Schnittes, heftig kritisiert (s. bei E. Brüggem, S. 156 und S. 166).

⁴²⁶ Bereits auf dem Provinzialkonzil zu Trier von 1310 wird der Geistlichkeit das Tragen von Kleidern, die aus unterschiedlichem Stoffen zusammengesetzt sind, untersagt (s. dazu bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 285) und das Kölner Konzil von 1321 wiederholt eine bereits 1281 erlassene Verfügung (s. bei H. Kühnel, Bild-wörterbuch, 1992, Einleitung, XXXVII), die rotgrün geteilte Kleiderstoffe verbietet (vgl. A. Schultz, S. 286).- Offensichtlich ohne großen Erfolg, da auf dem Kölner Konzil von 1337 wiederum die Mi-parti-Kleidung der Geistlichkeit beanstandet wird (s. bei A. Schultz, S. 290).

⁴²⁷ Zu dem zitierten Text s. A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 302.- Diesbezügliche Verordnungen ergehen ebenso im 15. Jh. z.B. in Leipzig 1478, vgl. dazu bei V. Mertens, Mi-parti als Zeichen, 1983, S. 33. Und auch zahlreiche zeitgenössische Berichte, von Bernhard Ror-bachs Aufzeichnungen zum Jahre 1470 (s. in der Einleitung von H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, LVIII) bis zu der Berner Chronik von 1503 (vgl. bei V. Mertens, S. 32) zeugen von der Popularität jener Kleidermode.

Ähnlich weit gefaßt erscheint die Trägerschaft der geteilten Tracht in den bildlichen Darstellungen des späten Mittelalters, in denen die zweifarbige Beinbekleidung der Kostümierung ganz unterschiedlicher Personen und Persönlichkeiten dient: Der eleganten Aufmachung des Edelmannes, des Herzogs von Sachsen in einer Illustration der sog. Goldenen Bulle von 1356 (BA 301) beispielsweise⁴²⁸, wie der Livree der Dienerschaft bei einem Staatsbankett etwa, das in einer französischen Miniatur aus dem 14. Jh. (BA 302) festgehalten ist⁴²⁹. Aber auch in der Kostümierung der Israeliten, deren Zug durch das Rote Meer eine Miniatur des 1374 vollendeten Bohun-Psalters (BA 303) veranschaulicht⁴³⁰, ebenso wie der Schergentracht in der Geißelung Christi, welche die um 1400 entstandene Tafel eines niedersächsischen

⁴²⁸ Wie in den frühen Werken, etwa dem Bildnis des Heinrich von Veldeke, das die Weingartner Liederhandschrift zeigt (vgl. bei E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, Abb. 121), tritt das Mi-parti auch in den Darstellungen des frühen 15. Jh. noch in der Garderobe der Edelleute, nun vor allem in der Beinbekleidung in Erscheinung, so beispielsweise in einem zwischen 1410-30 geschaffenen Bildnis des Earl of Westmoreland und seiner Familie (s. bei F. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, 1987, Abb. 411, S. 214).

⁴²⁹ Auch als Dientertracht ist die farbig geteilte Kleidung in den Bildschöpfungen des 15. Jh. vertreten, z.B. in einer Miniatur der *Tres riches heures* des Duc de Berry, die einen Empfang am Hofe des Herzogs darstellt und die an der Festtafel beschäftigten Bediensteten in grün-weiß kombinierten Beinkleidern zeigt (s. bei J. Snyder, *Northern Renaissance*, 1985, 10, S. 38). Zu Tracht der Bediensteten s. auch den Aufsatz von E. Nienholdt, *Vom Pagenkleid*, 1972, S. 1-14.

⁴³⁰ Wobei diese Darstellung einer alttestamentlichen Begebenheit, die das Volk Israel in maßgeschneiderter Kleidung die Flucht durch das rote Meer antreten läßt, als Ausnahme anzusehen ist. Wenngleich die zweigeteilte Tracht schon in einer Miniatur des 13. Jh. u.a. auch in paradiesischen Verhältnissen als Bekleidung der Assistenzfiguren des thronenden Abraham auftauchen (s. bei R. Mellinkoff, *Outcasts*, 1993, 1.11).

Meisters vorführt⁴³¹.

Auch in den Bildschöpfungen des 15. Jh. tritt die zweigeteilte Kleidermode in der Ausstattung sehr gegensätzlicher Figurengruppen und Charaktere in Erscheinung, wenngleich sich in den Werken der zweiten Jahrhunderthälfte eine gewisse Schwerpunktverlagerung abzeichnet.

Zwar läßt sich die bewußte Hosentracht nach wie vor auch in dem Festgewand eines Königs aus dem Morgenland⁴³² oder dem Aufzug des Guten Hauptmanns und seines Gefolges finden⁴³³, doch wird das Mi-parti nicht selten in Begleitung eines Rockes gleicher Art, wie es u.a. die Kreuztragung des Halepagen-Meisters (BA 307) zeigt⁴³⁴, zunehmend nun in der Tracht der Schergen und der

⁴³¹ Hier sind zahlreiche frühe wie späte Vergleichsbeispiele aufzuführen, von der Geißelung des Lutrell-Psalters aus dem 14. Jh. (BA 305) oder der entsprechenden Szene einer französischen Miniatur der 70er Jahre (s. R. Mellinkoff, *Outcasts*, 1993, II, 1.44) bis hin zu der Geißelungsdarstellung einer Miniatur der Tres Belles Heures de Notre-Dame (s. M. Thomas, *Buchmalerei*, 1979, Abb. XII) oder in der Tafelmalerei z.B. der Kreuzabnahme des Passionsaltares von 1390/1400 Meister Bertrams (s. in Kat. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde', 1992, Abb. 2d, S. 42).

⁴³² Dies gilt für die Hosentracht, welche in Darstellungen der Buchmalerei, beispielsweise einer französischen Miniatur aus dem Umkreis des Bedford-Meisters aus den 30er Jahren in der Kostümierung des morgenländischen Herrschers zu finden ist (BA 306), wie auch die Gewänder, die uns Anbetungsbilder der spätmittelalterlichen Tafelmalerei, etwa das Münchner Bild Gerard Davids, zeigen (s. in Kat. 'Alte Pinakothek', 1986, S. 160).

⁴³³ Eine derartige Kostümgestaltung, wie sie z.B. die Kreuzigung des Lempertz-Altares bietet (Tafel 9), bildet allerdings insofern eine Ausnahme, als der Gute Hauptmann in den spätmittelalterlichen Werken ja zunehmend selten in der am Beginn des Jahrhunderts stärker vertretenen Ausstattung mit Beinfreiheit auftritt, sondern dieser, wenn nicht wie in frühen Darstellungen gerüstet, doch zumeist in einer lang herabfallenden weiten Robe wiedergegeben ist - wie im folgenden noch zu zeigen sein wird.

⁴³⁴ Hier sind eine Fülle von Beispielen anzuführen, von den Passionsdarstellungen der westfälischen Maler, der Soldatentracht in der Auferstehung des Haldener Altars des Schöppinger Meisters (s. Kat. *Imagination des Unsichtbaren*, 1993, Abb. B 2.16.2, S. 420) oder der Schergenkostümierung in der Soester Kreuzigungstafel des Meisters von Liesborn (vgl. in Kat. *Imagination des Unsichtbaren*, 1993, Abb. B 2.24, S. 425) bis hin zur Geißelung des Hamburger Passionsaltares aus St. Petri (s. Tafel 33) und Hans Epsenrads Kreuzigung von 1485 (s. Tafel 27).

Henkersknechte, ja des Henkers selber präsentiert, wovon beispielsweise die Johannestafel des Haldener Altars des Schöppinger Meisters (BA 308) zeugt⁴³⁵.

Allerdings erlaubt die beobachtete Entwicklung keine eindeutige Festlegung auf eine gänzlich negative Wertung des Mi-parti in den Kleiderdarstellungen des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh. Die Vorzeichen wechseln auch weiterhin. Dementsprechend kann die mehrfarbige Hosenmode, die hier den Henker ausstaffiert, in den Bildnissen der nachfolgenden Jahrzehnte, einem Porträt von Christoph Amberger oder Lucas Cranach z.B., die stattliche Gestalt eines Patriziers (s. BA 293) oder gar ein herzogliches Wadenpaar (BA 310) schmücken⁴³⁶.

⁴³⁵ Diese Form der Henkerstracht ist ebenso in niederländischen Werken des späten Mittelalters zu finden, z.B. in Rogier van der Weydens Johannes-Altars (s. O. Pächt, *Altniederländische Malerei*, 1994, Abb. 28, S. 39), oder auch in den Gerechtigkeitstafeln des Dieric Bouts (BA 309).

⁴³⁶ Beide Kostüme zeigen nicht nur ein vertikal geteiltes Beinkleid, sondern dabei zudem jeweils ein gestreiftes Hosen- bzw. Strumpfbein, nicht anders als es auch das Porträt des Hans Rudolf Manuel von Niklaus Manuel Deutsch aus den 50er Jahren des 16. Jh. zeigt (vgl. bei M. Pastoreau, *Des Teufels Tuch*, 1995, S. 56), eine Gestaltungsform, wie sie uns zu dieser Zeit ja ebenso in der Kostümierung der Schergen und der Henker begegnet. Auch ein Beispiel aus dem 17. Jh. sei für die elegante Variante der geteilten Tracht angeführt, die das 1616 geschaffene Porträt des Earl of Dorset zeigt, welcher sich mit einem Mi-parti-Beinkleid in leuchtenden Blautönen präsentiert (s. bei F. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, 1987, Abb. 510, S. 240). Angesichts der hier genannten und zahlreicher weiterer Vertreter der vornehmen Gesellschaft, die sich im zweigeteilten Streifenlook porträtieren lassen, ist eine Einschätzung, wie sie Pastoreau in diesem Zusammenhang äußerst, kritisch zu betrachten. Zwar wird von diesem durchaus auf die Ambivalenz der Zeichensetzung durch bestimmte Muster- und Farbkombinationen verwiesen, doch die Streifentracht, die Dürers Madrider Selbstbildnis von 1498 zeigt, als Ausdruck der Außenseiterposition des Künstlers in der spätmittelalterlichen Gesellschaft interpretiert (s. bei M. Pastoreau, *Des Teufels Tuch*, 1995, S. 48), wobei hier doch vielmehr zu fragen wäre, inwieweit jener durch die Wahl seiner Kleidung nicht vielmehr das Recht auf die Inanspruchnahme hochherrschaftlicher Repräsentationsformen einzuklagen sucht.

Entscheidend also ist der Kontext, d.h. sowohl der Themen- und Szenenzusammenhang als auch das Zusammenspiel von Form und Farbgebung und in diesem Falle vor allem das Arrangement der einzelnen Farbtöne in der Gestaltung des betreffenden Kostüms⁴³⁷.

So dominiert gegenüber der gerade in Bildschöpfungen des 14. Jh. bevorzugten blauweißen und rotweißen Farbzusammenstellung der geteilten Tracht⁴³⁸ in den Mi-parti-Gestaltungen, welche die Kriegs- und Marterknechte in den Darstellungen des späten 15. Jh. auszeichnen, eine Kombination der Farben Gelb und Grün⁴³⁹.

Zwei Farben, die, wie zu erinnern ist, in ihren fahlen, blassen Nuancen im Rahmen der zur Kennzeichnung der städtischen Randgruppen erlassenen Zwangstrachten eine wesentliche Rolle spielen⁴⁴⁰.

Zu den gesellschaftlichen Außenseitern, auf deren Stigmatisierung eine derartige Kleidergesetzgebung zielte, sind neben den Juden oder Prostituierten u.a. auch die Vertreter der sog. unehrlichen Berufe, d.h. vor allem also der Scharfrichter und dessen Knechte zu zählen⁴⁴¹.

⁴³⁷ Was ja, wie schon in der Analyse der Farbe Gelb gezeigt wurde, generell für die Deutung von Farbsymbolen gelten kann, vgl. dazu in der Untersuchung der RANDGRUPPEN das Kapitel FARBE UND ZWANGSTRACHT, S. 46-59.

⁴³⁸ Vgl. dazu die entsprechenden, im Bilderatlas wiedergegebenen Zeugnisse (BA 301, 302, 303, 306), sowie die ergänzenden Vergleichsbeispiele auf die vorangehend verwiesen wurde (s. Anm. 66, 67, 68, 70).

⁴³⁹ Wie aus dem Bilderatlas zu ersehen, betrifft das gleichermaßen die Gestaltungen der norddeutschen wie der westfälischen und der Kölner Meister, wobei das Grün mit dem 16. Jh. allerdings wiederum an Popularität verliert und die Kombination von Gelb und Rot, wie in der Kreuztragung des Halepagenaltars gegeben (vgl. BA 307), oder auch von Gelb mit Weiß und Rot und Weiß, so etwa zu sehen in der Tracht des Henkers des Katharinen-Martyriums Cranachs (s. Kat. 'Lucas Cranach', 1994, Abb. 120a, S. 301), in der Mi-parti-Tracht der malerischen Zeugnisse dominiert.

⁴⁴⁰ S. hierzu ebenfalls das Kapitel FARBE UND ZWANGSTRACHT, S. 46ff.

⁴⁴¹ S. dazu u.a. B. Roeck, Außenseiter, 1993, hier das Kapitel 'Unehrlische und Uneheliche', S. 106-116,- und vgl. bei J. Glenzdorf/F. Teichel, Henker, Schinder, 1970, 1. Bd., das Kapitel 'Die Scharfrichter und die Gesellschaft', S. 16-37, und weiterhin das Kapitel 'Zur Frage der Unehrllichkeit der Scharfrichter und Schinder', S. 38-44. Vgl. zudem die ausführliche Untersuchung von J. Nowosadtko, Scharfrichter und Abdecker, 1994, sowie den Aufsatz von W. Oppelt, Der Henker, 1993, S. 75-86.

Entsprechend soll die Obrigkeit, wie es noch in der Reichsordnung von 1530 heißt, "...ein fleysig einsehens tun, dass sich die züchtiger, nachrichter und feldmeyster oder abdecker mit jrer kleydung tragen, damit sie vor anderen erkent werden mögen"⁴⁴².

Werden auch in einzelnen Quellen bestimmte farbliche Eigenschaften der Henkerstracht benannt⁴⁴³, sind jedoch allgemein verbindliche obrigkeitliche Bestimmungen zu Form und Farbe für das späte Mittelalter insofern kaum vor auszusetzen, als die Vorgabe der Zwangstrachten allein den Gesetzgebern der einzelnen Städte oblag⁴⁴⁴, in deren Diensten ja die Scharfrichter und ihre Gesellen standen⁴⁴⁵.

Die Dienstkleidung der städtischen Angestellten aber, also auch der Amtsdieners, Boten und Stadtknechte, orientierte sich, wie aus speziellen Ratsbeschlüssen oder Sonderregelungen von Kleiderverboten zu ersehen ist, im wesentlichen an den Wappenfarben der jeweiligen Städte⁴⁴⁶, so daß die Farbgebung zwar regional variierte, sich die Amtstrachten jedoch überregional, in Leipzig ebenso wie z.B. in Bern, durch zwei- oder mehrfarbig zusammengesetzte Gewandformen auszeichneten⁴⁴⁷. Auch der Henker also

⁴⁴² Den Text zitiert E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 188.

⁴⁴³ Verschiedene diesbezügliche Angaben sind bei J. Glenzdorf/ F. Teichel, Henker, Schinder, 1970, 1. Bd., S. 28 aufgeführt.

⁴⁴⁴ Dementsprechend variieren die zwangsverordneten Kleidertrachten auch der Prostituierten beispielsweise von Stadt zu Stadt zum Teil erheblich, s. hierzu die bereits vorgestellte Arbeit von S. Kutschka/P. Schuster, Die Prostituierten, 1986.

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu die unter Anm. 79 angegebene Literatur.

⁴⁴⁶ S. bei V. Mertens, Mi-parti als Zeichen, 1983, in dem Kapitel 'Die Kleidung der Amtsdieners und städtischen Bediensteten', S. 15-20, in dem verschiedene Stadtverordnungen des 14. und 15. Jh. zitiert werden und vgl. dazu bei derselben Autorin in 'Wappenrock und Narrenkleid', 1993, S. 193ff.

⁴⁴⁷ So wird das Tragen von bunten Hosen und farbig geteilten Kleidern in einer Leipziger Verfügung von 1478 allein den städtischen Bediensteten gestattet und will der Berner Rat, wie dieser 1426 verkündet, seinen Amtsleuten zwei Farben geben, "nemlich rot und swartz, wond vnser stat zeichen des glich geteilet ist" (s. bei V. Mertens, Mi-parti als Zeichen, 1983, S. 19 und S. 20).

wird sich als Inhaber eines städtischen Amtes, vielerorts durch das Mi-parti seiner Kleidung ausgewiesen haben⁴⁴⁸.

Vor diesem Hintergrund betrachtet, dürfte die Charakterisierung der in gelb-grün geteilter Tracht auftretenden Soldaten oder Schergen in den Darstellungen der Marter- und Kreuzigungsszenen als eine unmißverständliche Kennzeichnung anzusehen sein⁴⁴⁹.

Dafür kann nicht zuletzt die Komposition Bornemanns sprechen, welcher sich mit seiner Mi-parti-Version, den, das Grundmotiv gleichsam abstrahierenden schräg gegeneinander gesetzten Farbflecken und verschwimmenden Konturen der grünlich-gelben bis cremigweißen Schattierungen, in Andeutungen gefällt⁴⁵⁰.

Eine weitere unmißverständliche Anspielung, die jedoch nicht allein auf die in der Tracht des knienden Soldaten gegebene Vorlage zu beziehen ist, bietet die Farbgestaltung der hier betrachteten Kriegerkostümierung.

⁴⁴⁸ Hierfür spricht nicht nur die Zugehörigkeit des Henkers zu dem städtischen Personal, sondern sind zudem vereinzelt Belege zu nennen, s. dazu V. Mertens, Mi-parti als Zeichen, 1983, S. 22, die hier u.a. eine diesbezügliche Frankfurter Verordnung zitiert. Vgl. dazu auch die Darstellung städtischen Personals in den Miniaturen des Hamburger Stadtrechts von 1497, s. bei B. Binder, Illustriertes Recht, 1988, z.B. Illustration M, S. 123.

⁴⁴⁹ In den Passions- und Kreuzigungsbildern wie in den malerischen Legendarischilderungen des 15. Jh. ist das Mi-parti, wie aus der Zusammenstellung des Bilderatlas zu ersehen, in der Tracht der Schergen und der Marterknechten so häufig gegeben, daß die von V. Mertens exemplarisch als Zeugnis für das Aufkommen städtischer Amtstrachten angeführte Komposition der Dornenkrönung des um 1485 in Bamberg entstandenen Schlüsselfelder Johannes-Altars, in dem die Gerichtsbüttel- und Diener, die Vertreter der städtischen Rechtsordnung, mit farbig geteilter Kleidung ausgezeichnet sind, während die Peiniger Christi "phantastisch bunt" und damit laut der Autorin auf die "Perversion jeglicher Ordnung"weisend, kostümiert sind, kaum als repräsentativ gelten kann (s. V. Mertens, Wappenrock und Narrenkleid, 1993, S. 197f.).

⁴⁵⁰ Eine ähnliche Gestaltung zeigt auch der Ärmel des Mannes, der in gelb-weißer Schattierung gegeben ist.

In der Komposition von Rock und Kopfbedeckung spiegelt sich jene farbliche Kennzeichnung wieder, die nicht nur den Aufzug des Hintermannes der würfelnden Soldatenschar, sondern vor allem auch die äußere Erscheinung des als Juden ausgewiesenen Vorstehers der Randgruppe und gleichermaßen die des in der Hintergrundszene auftretenden Soldatenführers wesentlich bestimmt. Gemeint ist die rot-gelbe Farbkombination, die in den Zackenvariationen der Gewandung Stephantons noch einmal wieder aufgenommen wird.

Mit dem das Kreuz flankierenden Krieger und seinem schwammbewehrten Gegenüber, in deren Ausstattung die Formvorgaben variierende Gestaltungsweise, wie in der vorangehenden Betrachtung deutlich wurde, ihren Höhepunkt erreicht, schließt sich der Kreis der Außenseiter und endet somit auch die Reihe der Akteure, deren kostümliche Erkennungszeichen diese Runde in einer Art retrospektiven Gesamtschau präsentiert.

Um jene signifikanten Gestaltungs- und Verzierungsformen der Kleidung also handelt es sich, durch die sich die Repräsentanten der auf der Seite der 'Bösen' agierenden Gruppierungen, die Vertreter der Unterschicht, der Randständigen und Fremden, die wir in der Rolle der Übeltäter und Verräter kennenlernten, ausweisen und deren Verfielfältigung und Verknüpfung, wie sie die Kostümausstattung der Außenseiterrunde zeigt, nicht nur die Wirksamkeit der einzelnen stigmatisierenden Markierungen unterstreicht, sondern darüberhinaus auch der Aufmachung des bewußten Personenkreises eine ganz eigene Note verleiht.

Sind doch in den Zacken, Zaddeln und Schlitzungen, den Farbsignalen die Charakteristika gegeben, welche nicht zuletzt die Narrentracht des späten Mittelalters entscheidend prägen⁴⁵¹.

⁴⁵¹ Zu der Gestalt des Narren und seiner Darstellung im Mittelalter s. allg. den Artikel von W. Metzger im LexMa, Bd. 6, 1993, Sp. 1023-26, der auf weiterführende Literatur verweist.- Darüberhinaus sind zu nennen: E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters*, 1957,- H. Hanckel, *Narrendarstellungen*, 1952 und von der gleichen Autorin, unter dem Namen H. Meier, *Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie*, 1955, ferner A. Groß, *La Folie*, 1990, und B. Könneker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee*, 1966, sowie H.-G. Smitz, *Claus Narr*, 1994, S. 385-400.- Vgl. zudem A. Schreier-Hornung, *Spielleute, Fahrende*, 1981, und W. Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, 1983, sowie W. Hartung, *Spielmannsleben und Randexistenz*, 1983. Speziell zur kostümlichen Kennzeichnung s. bei R. Mellinkoff, *Outcasts*, 1993, I, S. 16, 28, 55, 89.- Die angeführten Merkmale der Narrentracht, der gezackte Rocksaum und Schulterkragen, das Mi-parti der

Demnach ist die Komposition Bornemanns, zusammenfassend betrachtet, als ein komplexes Bezugssystem zu erfahren, in dem sich die Ausstattung der einzelnen Figurengruppen im wesentlichen aus den Vorgaben des Vorhergehenden speist, wobei sowohl die Originalfassung der betreffenden Gestaltungselemente als auch deren Abwandlungen übernommen und

Kleidung, sind bereits in frühen Bildzeugnissen, so z.B. einer Illustration des Sachsenspiegels von 1320 (BA 310) in der Spielmannstracht zu finden. Doch gegenüber diesen Darstellungen prägt das Bild des späten Mittelalters wie z.B. in Israel van Meckenems Stich von 1460 zu sehen, die drastische Negativkennzeichnung des närrischen Trägers, der nun meist mit einer eselsohrigen und schellenbesetzten Narrenkappe und dem Narrenszepter, der sog. Marotte, ausgestattet ist, dem Erkennungszeichen des Narren, das ja z.B. in dem Hamburger Altar aus St. Petri (s. Tafel 33), inmitten der aufragenden Lanzen und Hellebarden auftaucht. Vgl. dazu auch die Untersuchung von U. Lehmann-Langholz, *Kleiderkritik*, 1985, hier S. 266-292, derzufolge die Schriften Sebastian Brants und insbesondere Thomas Murners (S. 282-292) von einer sich mit dem ausgehenden Mittelalter abzeichnenden Dämonisierung des Narrenbildes zeugen. Darüberhinaus wird der Lasterhaftigkeit der Gestalt häufig durch ein entstellendes Äußeres, durch verzerrte Gesichtszüge und groteske Bewegungen, oder Entblößungen Ausdruck gegeben (s. dazu R. Mellinkoff, *Outcasts*, 1993, I, S. 136, 170, 207), wie es z.B. Jean Fouquets Veranschaulichung des Martyriums der Hl. Apollonia zeigt, in der sich der Narr mit gelösten Nesteln und herabhängenden Beinlingen bis auf die Bruche entkleidet, präsentiert (BA 312). Nicht anders, als es zuvor bei den marternden Soldaten und Schergen der Passionsdarstellungen zu sehen war (vgl. u.a. z.B. BA 287, 292, 298), die meist auffällig kostümiert in verdrehten Posen gegeben und grimassierend, perfide Freude an ihrem Tun signalisierend, somit gleichsam als 'Narren' zu verstehen sind. Zu diesen und ähnlichen mittelalterlichen Entblößungsgebärden s. den Aufsatz von K. Kröll, *Der schalkhaft beredsame Leib*, 1994, S. 239-294.

jeweils variiert werden können⁴⁵², woraus die fortschreitende Verdichtung der Zeichensetzung re-sultiert, die in der Kostümierung der Endrunde kulminiert.

Aus dieser Beschränkung auf das Vorhandene also ergibt sich hier die Effizienz der gewohnt unpräzisen, doch in der Summation der bewährten Formen um so einprägsamer erscheinenden Gestaltungsweise Bornemanns, die gleich dem Schlußstück eines musikalischen Satzes, einer sinfonischen Schöpfung, alle vorgestellten Motive noch einmal wieder aufnimmt und verbindet, bevor ein neues Thema eingeführt wird.

⁴⁵² So wird z.B. die rot-gelbe Farbkombination, welche die Ausstattung des am Rande der Soldatenschar hockenden Kriegsknechtes charakterisiert, in Hut und Umhang des 'Juden', wie dann auch in der Fes-Turban-Gestaltung des 'Orientalen' und schließlich in der Kleidung, in Kapuze und Wams, des am Kreuz postierten Hellebardenträgers wieder aufgenommen. Gleiches gilt auch für die grün-gelbe Farbzusammenstellung, welche, in der Tracht des knienden Kriegers vorgegeben, u.a. in der mit einem Zackenrand versehenen Kapuze des unterhalb von Longinus stehenden Greises wiederkehrt.

B GRENZGEBIETE

5) STANDES-TRÄGER

a. MATERIALIEN STÄNDISCHER DIFFERENZIERUNG:

Federschmuck und Pelzbesatz

Führte die vorangehend vorgenommene Untersuchung von dem gemeinen Volk zu den Außenseitern, so weist die nachfolgende Betrachtung, mit der das so benannte Grenzgebiet betreten wird, auf jenen Weg, der von den bekehrten Heiden zu den Heiligen leitet.

Und bereits in dieser Zone, die zwischen beiden Seiten, zwischen Gut und Böse also, liegt, zeichnet sich eine grundlegende Veränderung des Bornemann'schen Kompositionsprinzipes ab.

War es dort die Ausbildung und fortschreitende Verdichtung der Negativkennzeichnung, die sich für die Kostümierung der zuvor analysierten Figurengruppen insgesamt als bestimmend erwies, ist es hier gerade die allmähliche Abschwächung und Aufhebung eben dieser Charakterisierung, welche die Kleiderbehandlung der Grenzgänger prägt.

So werden den stigmatisierenden Farbkombinationen und Accessoires, den auffälligen Verzierungen und 'Entblößungen', den einfachen Kleiderstoffen, nunmehr klassischere Formen, stoffreich verhüllende Gewandgestaltungen in gedämpften Tönen, und vor allem qualitätvollere Materialien entgegengesetzt.

Als ein Vorbote der beschriebenen Wandlung des Kleiderstils, in dessen Ausstattung sich das ankündigt, was in der Kostümierung der Hauptakteure der Gruppierung dann zur Ausprägung gelangt, kann der bewaffnete Kriegermann gelten, der an der Seite Stephantons Aufstellung genommen hat (BA 313).

Zwar läßt seine Aufmachung noch eine deutliche Anlehnung an verschiedene Charakteristika der Soldatentracht, die auf der 'Seite des Bösen' zu sehen war, so etwa die rot-gelbe Farbzusammenstellung oder das Motiv des

Schulterkragens erkennen⁴⁵³, doch trägt der Krieger hier einen langen, weitfallenden Mantel in einem vergleichsweise gedämpften, satten Rotton, dessen körper-verhüllender Schnitt zudem die gelbe Beinbekleidung fast vollständig verdeckt. Auch der breite Kragen, der den Mantel schmückt, weist insofern eine entscheidende Veränderung auf, als dieser nun aus Pelz gefertigt ist.

Mit dem hier gewählten Material des Mantelkragens wird eines der Gestaltungselemente vorgestellt, auf denen die kostümliche Aufwertung, welche die Vertreter der Untersuchungsgruppe in der Komposition Bornemanns erfahren, im wesentlichen basiert.

Im Gegensatz zu den zuvor betrachteten Verzierungen der Kleidung, deren Entwicklungsgeschichte sich in dem permanenten Wechsel der Formen und auch der Trägerkreise gleichsam als eine Geschichte der Grenzüberschreitungen zeigte⁴⁵⁴, stellt die Pelzausstattung der Gewänder und Gewandteile einen Kleiderschmuck dar, den nicht die wandelnde Gestaltungsweise, die Erfindung immer neuer aufsehenerregender Form- und Farbkreationen, sondern durch die Jahrhunderte hindurch stets sein Wert, d.h. die Qualität der jeweils verwendeten Fellware, kennzeichnet⁴⁵⁵.

Als weitgehend unabhängig von derartigen modischen Wandlungsprozessen

⁴⁵³ Auch der breite Krempehut mit der Feder wie die Schlitzung des Gewandes lehnt an die zuvor betrachteten Kleidermerkmale an und stellt die Verbindung zu deren Trägern her.

⁴⁵⁴ Als Grenzüberschreitungen erweisen sich vor allem jene Kostümkompositionen, welche die Schergen und Henkersknechte der Martyrien- und Passionsdarstellungen charakterisieren, in denen mit Vorliebe aufwendige Verzierungen gleich der zuvor behandelten Zaddelung und ausgefallene Formen Verwendung finden, die den Träger als einen gegen die gesellschaftlichen Normen verstoßenen Außenseiter ausweisen und seine gottferne Weltlichkeit bezeugen, s. in dem Kap. IM KREIS DER AUSSENSEITER, S. 124ff.

⁴⁵⁵ Zum Thema 'Pelz' s. zunächst den entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 189f., wie bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 372ff., vgl. weiterhin die Abhandlung bei D. Yarwood, Encyclopaedia, 1988, S. 184-192, die eine Beschreibung der einzelnen Pelzarten liefert, und s. zudem speziell zum 12. und 13. Jh. die mehrfach zitierte Arbeit von E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, hier vor allem, S. 59-62.

erweist sich dementsprechend auch die mit der Festlegung der Fellpreise in den Kleiderverordnungen des Mittelalters vorgenommene standesspezifische, also an gesellschaftlicher Stellung und Vermögensumfang gemessene Zuordnung von Pelzart und Trägergruppe, die bereits lange vor dem Auftreten der städtischen Aufwands- und Luxusgesetzgebung des späten Mittelalters in monarchischen Verfügungen des 12. und 13. Jh. zu finden ist⁴⁵⁶.

Hier, z.B. in der 1180 verfaßten Heeresordnung Heinrich II. von England⁴⁵⁷ oder im Rahmen der 1258 erlassenen Hofordnung Alfons X. von Kastilien⁴⁵⁸, begegnet man wie in den betreffenden gesetzlichen Bestimmungen des 14. und 15. Jh., mit denen auch die Obrigkeiten zahlreicher deutscher Städte dem Kleiderluxus und damit der Überschreitung von Standesgrenzen entgegenzuwirken suchten, im Prinzip der gleichen Staffelung.

⁴⁵⁶ Belege für zeitlich frühere Verordnungen sind nicht gegeben. Bei der in diesem Zusammenhang zum Teil angeführten Verfügung Karls des Großen (s. z.B. bei E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, 1989, S. 92f.), handelt es sich um eine jener fiktiven Kleiderverordnungen, auf welche sich die Dichter des 12. und 13. Jh. in ihren Schilderungen der höfischen Gesellschaft häufig berufen, um die Ansprüche des Adels zu unterstützen, s. dazu vor allem E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 141f. Im Rahmen der Kleiderverordnungen von Ordensvorschriften läßt sich allerdings bereits im Hochmittelalter die Zuweisung von Pelzkleidung betreffenden Vorgaben finden, s. hierzu die Untersuchung über die *cura corporis* in den Vorschriften der geistlichen Orden von G. Zimmermann, *Ordensleben*, 1973, I. Teil, S. 97f.

⁴⁵⁷ S. dazu bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. XXXV.- Wobei zu betonen ist, daß sich diese Heeresordnung ausschließlich an die Kreuzfahrer richtet und dementsprechend nicht mit den Luxusverordnungen des 13. Jh. gleichzusetzen ist, vgl. hierzu bei J. Bumke, *Höfische Kultur*, 1986, Bd. I, S. 172ff.

⁴⁵⁸ S. E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 146f.- Während sich die hier genannten spanische Verfügung allein mit der höfischen Gesellschaft beschäftigt und dazu dient, die Privilegien des Herrschers zu festigen, dem als einzigen das Tragen des kostbaren Hermelins gebührte, werden in den französischen Luxusverordnungen des 13. Jh. auch die Bürger miteinbezogen. So z.B. in dem Kleidergesetz Philipps des Kühnen von 1279 oder aber in der 1294 erlassenen Verordnung Philipps des Schönen, in der den Bürgern der Besitz kostbarer Pelze generell verboten wird (s. bei E. Brüggem, S. 144f.).

Die erlesensten Pelze, vor allem der kostbare Hermelin, aber auch Zobel sowie Marder oder Feh⁴⁵⁹, bleiben demnach stets den Edlen, den vornehmen Geschlechtern vorbehalten⁴⁶⁰, während die Angehörigen der niederen Gesellschaftsschichten, die Bauern etwa, auf die billigen Felle einheimischer Tiere, so beispielsweise in der Reichsordnung von 1530 auf "schlecht beltz" von "lammen, geyssen und dergleichen" verwiesen werden⁴⁶¹.

Zeugen auch die spätmittelalterlichen Kleidergebote von den zum Teil erfolgreichen Bestrebungen der städtischen Oberschicht, ihren Wohlstand mittels kostspieliger Pelzverzierungen der Garderobe zur Schau zu stellen⁴⁶²,

⁴⁵⁹ Zu den verschiedenen Pelzarten s. die unter Anm. 3 angegebene Literatur,- darüberhinaus vgl. zu 'Hermelin' bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 114f., zu 'Zobel', S. 287 und zu 'Feh', S. 75f. sowie im Glossar von E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, S. 258 und zu dem letztgenannten Begriff s. dort S. 220.

⁴⁶⁰ So wird den Freiburger Bürgern 1470 das Tragen von "veherocken und vehewemmeln" sowie Hermelin, Zobel und Marder verboten (s. A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 325) und in der Nürnberger Kleiderordnung aus dem späten 15. Jh. auch die Verbrämung der Kleider mit Hermelin, Zobel und Wiesel untersagt (s. dazu bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 337). Nicht anders verfährt der Leipziger Rat in seinen um 1478 erlassenen Verfügungen, in denen selbst die in Hinsicht auf Stand und Vermögen den Ratsherren gleichgesetzte Bürgerschicht aufgefordert wird, auf Zobel,- Hermelin- und Wieselfutter zu verzichten (S. bei E. Kroker, Leipziger Kleiderordnungen, 1912, S. 46).- Ähnliche Verbote sind gleichermaßen im Rahmen der von kirchlicher Seite erlassenen Kleidergesetze zu finden, so 1446 in Breslau wie in Würzburg (A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 315) und, wie schon in den frühen Vorschriften der geistlichen Orden bezeugt (s. dazu in der bereits genannten Publikation von G. Zimmermann, Ordensleben, 1973, II. Teil, S. 367-70), den Mönchen und den Nonnen eine Pelzverbrämung nur gestattet, wenn diese aus Schaffell gearbeitet ist, wie z.B. in einer Salzburger Verordnung von 1247 (s. bei E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, S. 167) oder einer Mainzer Verfügung von 1316 (s. bei A. Schultz, S., 186).

⁴⁶¹ Zur hier zitierten Reichsordnung s. E. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 185. Hier werden selbst die gemeinen Bürger angewiesen, sich mit Fuchs, Iltis und Lammfell als Kleiderschmuck zu begnügen und auch den Ratsmitgliedern und anderen vornehmen Bürgerfamilien vorgeschrieben, kein kostbareres Fell als Marder zu verwenden, vgl. ebd. S. 186.

⁴⁶² Dafür kann z.B. die Ulmer Kleiderordnung aus dem frühen 15. Jh. sprechen, die ein mit Feh gefüttertes Gewand erlaubt, sofern dieses keinen zusätzlichen Saumbesatz trägt (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 315) und wird in der Nürnberger Kleiderordnung aus dem späten 15. Jh. aufgrund der dort beklagten neuen Sitte, die Obergewänder mit Zobel, Feh und Marderfell zu füttern,

so sind doch weder im Rahmen der gesetzlichen Bestimmungen noch der Aussagen von Zeitgenossen Hinweise zu finden, die auf drastische Verstöße gegen das vorgegebene Ordnungssystem und damit eine ernsthafte Gefährdung der hochherrschaftlichen Privilegien schließen lassen⁴⁶³.

Dies gilt gleichermaßen für die bildlichen Zeugnisse⁴⁶⁴. Auch in den mittelalterlichen Kostümdarstellungen wird die Standesdifferenzierung diesbezüglich weitgehend eingehalten und nur den hochgestellten Persönlichkeiten edler Pelz als Kleiderschmuck zugestanden, wie es die Porträts der Würdenträger und gekrönten Häupter zeigen, deren Aufmachung im Bildnis Otto I. aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. (BA 314) ebenso wie in der um 1510/20 entstandenen Darstellung Kaiser Maximilians (BA 315) die

vorgeschrieben, die Mäntel geschlossen zu tragen, so daß nur die Pelzverbrämung des Kragens sichtbar werde (s. A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 337f.).

⁴⁶³ Immer ausgehend davon, daß ja mit dem Auftreten von Kleiderordnungen bereits der Beleg für die Überschreitung von Standesgrenzen, oder zumindest derartige Tendenzen gegeben ist. Doch scheint das Ausmaß der Verstöße, was die Verwendung von Pelzwerk anbelangt, geringer als etwa der Umgang mit Materialien wie Seidengeweben, mit denen sich das nachfolgende Kapitel auseinandersetzt. So stellt der Pelzschmuck der Kleidung auch ein Thema dar, das im Gegensatz zu anderen Accessoires wie z.B. der Zaddelung oder Schlitzung in der spätmittelalterlichen Dichtung und Predigt verhältnismäßig selten aufgegriffen und weitaus weniger nachdrücklich formuliert wird. Dies gilt nicht zuletzt für die diesbezüglichen Äußerungen Geiler von Kayzersbergs, der allein das Bestreben mancher Männer, auf das Pelzfutter ihrer Mäntel durch das Aufschlagen derselben aufmerksam zu machen, bemängelt (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 346f.).

⁴⁶⁴ Wobei vor allem die im nachfolgenden Kapitel vorgenommene Untersuchung von Kleiderstoffen- und mustern zeigen wird, daß sich die Behandlung und Bestimmung von Materialien der kostümlichen Darstellung als schwierig erweist - im Falle der Pelzbekleidung nicht zuletzt dadurch, daß wir die Verwendung von Imitaten vorauszusetzen haben, und allein der optische Eindruck wiedergegeben werden kann.

hermelinverbrämte Robe kennzeichnet⁴⁶⁵.

Nicht anders verhält es sich mit der Ausstattung der Standesvertreter, die in den Veranschaulichungen des Heilsgeschehens eine Rolle spielen⁴⁶⁶.

Zu diesen sind neben den hl. Drei Königen, die einem in zahlreichen Bildern der Anbetung in Hermelin gehüllt begegnen (BA 316), auch der Gute Hauptmann und Longinus samt ihrer Begleiter zu zählen. Sie werden in den Kreuzigungsdarstellungen der Zeit, von der böhmischen Malerei des 14. Jh. (BA 317) bis zu niedersächsischen Altären des ausgehenden Mittelalters, wie etwa Hans Raphons 1506 geschaffener Kalvarienberg (BA 318), meist in Gewändern präsentiert, die ein Futter oder Kragen aus kostbarem Pelzwerk ziert⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Von der Darstellung der Söhne Kaiser Barbarossas in einer Miniatur der um 1180 entstandenen Welfenchronik (s. bei E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, Abb. 10) bis hin zu dem nach 1804 von Francois Gerard geschaffenen Bildnis Napoleons (s. E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, Abb. 514, S. 288) und noch weit über diese Zeit hinaus lassen sich zahlreiche Beispiele finden, die den Hermelin als Teil der Königsrobe zeigen.- Doch nicht nur die Staatsoberhäupter, auch Edelmänner wie z.B. Burkhart von Hohenfels in einer Illustration der Manessischen Lie-derhandschrift (bei E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, Abb. 126) oder Karl der Kühne in einer französischen Miniatur aus den 60er Jahren des 15. Jh. werden in Hermelin gekleidet abgebildet (s. M. Scott, A visual History, 1986, Abb. 103, S. 100).

⁴⁶⁶ Dies gilt gleichermaßen für jene 'Standes-vertreter', die eine Position in der himmlischen Hierarchie einnehmen, so etwa den Hl. Edmund des um 1395 geschaffenen Wilton Diptychons (s. in 'Giotto to Dürer', 1991, Kat. 10, S. 236), nicht anders als für den Hieronymus des Schöppinger Meisters aus den 40er Jahren des 15. Jh. (vgl. 'Imagination des Unsichtbaren, 1993, Abb. B 2.12, S. 416), oder den Evangelisten Lukas in der Illustration eines französischen Stundenbuches des frühen 16. Jh. (s. in 'Französische Gotik', 1978, Abb. 58) die sich allesamt in hermelingeschmückten Gewändern präsentieren.

⁴⁶⁷ Mit dem späten 14. Jh. findet die hermelingefütterte- und verbrämte Robe sowohl in der Darstellung der morgenländischen Könige, die in den Anbetungen der deutschen wie der niederländischen Meister, so u.a. etwa bei Rogier van der Weyden (s. J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Tafel 22, S. 160) fast ausnahmslos in dieser Ausstattung auftreten, als auch der Kostümierung des Guten Hauptmanns wie des Longinus und ihrer Gefolgsleute Verbreitung. Wobei gerade in der letztgenannten Gruppe meist jeweils nur ein Vertreter mit einem derartigen Kleiderschmuck ausgezeichnet ist: In dem frühen Erfurter Kalvarienberg von 1360 der blinde Lanzenträger (s. BA 317), in der Kreuzigungstafel eines westfälischen Meisters in Köln aus den 20er Jahren des 15. Jh. (s. Tafel 6) wie der Darstellung des Schlägler Altars (Ab. 11) und noch den

Doch nicht allein die Kleidung der 'bekehrten Heiden' wird durch aufwendige Pelzverarbeitung bereichert.

Auch die heidnischen Machthaber, die sich als Schurken erweisen, ob Prominente gleich Herodes und Pilatus oder die in den Legendenzyklen agierenden Herrschertypen, werden bei Meister Bertram (BA 319) wie Hans Memling (BA 320) mit jener Form des Kleiderschmuckes ausgezeichnet⁴⁶⁸.

Damit zeigt sich deutlich, daß bei dieser Form der kostümlichen Charakterisierung nicht die Gesinnung, sondern vielmehr Rang und Name des zu Bekleidenden entscheidet.

Dementsprechend sind die einfachen Soldaten und Schergen, deren Kostümierung den bisherigen Beobachtungen zufolge häufig gerade die Übernahme von Modeformen, die ursprünglich der vornehmen Gesellschaft vorbehalten waren, prägte⁴⁶⁹, in den Szenen der Passions- und Legendenzyklen mittelalterlicher Bildschöpfungen jedoch niemals mit Hermelin oder ähnlich edlem Pelzwerk ausgestattet⁴⁷⁰.

späten Kölner Kalvarienbergen (s. z.B. Tafel 36) bis hin zu der um 1535 entstandenen Tafel des Bartholomäus Bruyn (s. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 34) der Gute Hauptmann.- Und noch eine weitere Figur, die zu dem Typus des 'guten Heiden' zu zählen ist, Joseph von Arimathäa, wird, z.B. in der Grablegung des Meisters des Heisterbacher Altares, in hermelinverbrämter Kleidung vorgestellt (vgl. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 281).

⁴⁶⁸ Hier sind zahlreiche Beispiele aus der Buch- wie Tafelmalerei des 14. und 15. Jh. anzuführen, die von der Darstellung des Herodes im Plenar Otto des Mildes von 1339 (s. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 1., Abb. 140) bis zu der Cäcilientafel des um 1482 geschaffenen Legendenzyklus des Hinrik Funhof reichen (vgl. bei H.G. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974, Abb. 10.1, S. 119), in deren Gestaltung der heidnische Vater der Heiligen mit einem Hermelinkragen ausgestattet ist.

⁴⁶⁹ Zu diesen zählen vor allem jene Modeformen, die, wie die Zaddelung z.B., im vorherigen Kapitel IM KREIS DER AUSSENSEITER behandelt wurden.

⁴⁷⁰ Diese Aussage bezieht sich auf das im Rahmen der vorliegenden Analyse untersuchte Bildmaterial, in dem nicht eine einzige Darstellung eines Soldaten oder Schergen in Hermelin zu finden ist, wie auch der Überblick über die bislang angeführten und im Bilderatlas vorgestellten Kostümkompositionen zeigen kann.

Selbst eine weniger qualitätvolle Pelzverzierung der Schergenaufmachung läßt sich insgesamt als Ausnahme zu betrachten⁴⁷¹.

Davon kann nicht zuletzt die Gestaltung Bornemanns zeugen, der mittels des dem Hellebardenträger verliehenen Fellschmucks der Kleidung eine deutliche Klassifizierung der Soldatenschar leistet⁴⁷² und auf eben diese Weise ein getreues Bild eines alle sozialen Gruppen erfassenden hierarchischen Systems zeichnet, das von den Bedürftigen und Rechtlosen bis zu den Besitzenden und Mächtigen reicht, zu denen hier auch der Begleiter des Guten Hauptmanns in seiner mit kostbarem Wieselfell versehenen Garderobe zu zählen ist⁴⁷³.

⁴⁷¹ Dazu zählt beispielsweise die Darstellung des Stephaton in dem Kölner Kalvarienberg eines westfälischen Meisters, dessen kittelartiges Gewand aus groben Schaffell gefertigt ist (s. Tafel 6).

⁴⁷² Erweist sich die genaue Bestimmung der einzelnen Fellarten, sofern es sich nicht um das klar zu identifizierende Hermelfell handelt, generell auch als schwierig, so läßt sich doch die Qualität des Kragens, den Bornemann zeigt, anhand der Feinheit und der Dichte des Pelzes unschwer erkennen und wird der Träger somit um so deutlicher von den Soldaten abgehoben, denen kein derartiger Kleiderschmuck gegeben ist.

⁴⁷³ Mit jener Fellart, die das Winterfell des Wiesels wiederzugeben scheint, sind in den spätmittelalterlichen Bildgestaltungen meist jene Charaktere bezeichnet, die wir vorangehend als Träger hermelinverzierter Gewänder kennenlernten und werden dementsprechend auch Longinus oder der Gute Hauptmann samt Gefolge vielfach auf diese Weise ausgestattet, wovon gerade die Werke verschiedener Zeitgenossen Bornemanns, so z.B. der Kalvarienberg des Sippenmeisters oder die Kreuzigung des Meisters von St. Severin, zeugen können (s. Tafel 35, 36).

b. QUALITÄT ENTSCHEIDET -

Samt- und Brokatgewebe

Für eine derartige Rangzuweisung des Reiters spricht

jedoch nicht nur die Beschaffenheit des Futters und Besatzes der Bekleidung.- Mehr noch als die Art der Pelzausstattung vermag das verwendete Kleidermaterial, die Stoffqualität und Verarbeitung der Gewandung, die in weitaus größerem Maße eine feindifferenzierte Staffellung der schichtspezifischen Reglementierung gewährleis-tete⁴⁷⁴, die Standeszugehörigkeit des jeweiligen Trägers sichtbar zu machen.

Der Samtstoff, aus dem die voluminöse Robe und die ebenfalls in tiefdunklem Blau gegebene Kappe des Berittenen gefertigt ist⁴⁷⁵, zählt aufgrund seines aufwendigen Herstellungsverfahrens zu den wertvollsten der mannigfaltigen Seidengewebe⁴⁷⁶. Wie u.a. verschiedene fürstliche Rechnungsbücher, z.B. der

⁴⁷⁴ Die dem obrigkeitlichen Streben nach der Fixierung der sozialen Grenzen Ausdruck gebende, vermögens-orientierte Staffellung des Kleideraufwands tritt in der Gesetzgebung der deutschen Städte erst mit der Ausbildung des neuzeitlichen Staates in der Zeit des späten 15. Jh. vermehrt in Erscheinung, s. dazu den bereits erwähnten Artikel von N. Bulst, Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung, 1988, S. 57, und seine Beschreibung der sich in der spätmittelalterlichen Gesellschaft ausprägenden ständi-schen Binnendifferenzierung.

⁴⁷⁵ Die hier gewählte Farbe, das dunkle Blau, bringt die schimmernde Samtqualität besonders gut zur Geltung und vermittelt gegenüber den kräftig-grellen Farbkombinationen, welche die Kostümierung des Fußvolks prägt, gediegene Vornehmheit, wozu der großzügige Schnitt des Mantels beiträgt. In diesem Rahmen verändert sich auch der Charakter jener Schmuckform des Gewandes, die auf die Kleidermerkmale der Aussenseitergruppe anspielen; der Schulterkragen, der hier mit einer Borte aus Goldfransen veredelt wird, sowie die Schlitzung des Ärmels, welche das kostbare Pelzfutter hervorsehen läßt.

⁴⁷⁶ Allgemein zum Thema 'Seide' s. den Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 234, bei I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, unter dem Stichwort 'Stoff', s. 426f. und S. 430, und bei D. Yarwood, Encyclopaedia, 1988, S. 371ff, sowie die kurze Abhandlung über Materialien der spätmittelalterlichen Kleidung bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 212ff.- Ausführlichere Informationen über die Geschichte der Seidenweberei und der Seidengewebe geben O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, 1913,- R. Meyer, History of Purpel, 1970,- L. von Wilckens, Die textilen Künste, 1991, hier vor allem Kap.II und IV.- Vgl. weiterhin vor allem die Publikation von E. Crowfoot/F. Pritchard/K. Staniland, Textile and Clothing, 1992, hier das Kap. 'Silk textiles'. S.

Tiroler Landesherren belegen, wurden diese mit dem 13. Jh. bereits überwiegend von italienischen Produktionsstätten, vornehmlich aus Lucca und Venedig, bezogen⁴⁷⁷.

Auch in den städtischen Kleidergesetzen des späten Mittelalters, die gegenüber den frühen obrigkeitlichen Verfügungen eine sehr detaillierte Auflistung der einzelnen Gewebearten liefern⁴⁷⁸, wird der Samt meist an erster Stelle der für die Bürgerschaft verbotenen Materialien genannt und das samtene Gewand bis in das 16. Jh. hinein allein den vornehmsten Adelsfamilien zugestanden⁴⁷⁹.

82-126, zudem H.J. Schmidt, *Deutsche Seidenstoffe*, 1934, und vom selben Autor 'Alte Seidenstoffe', 1958. S. ferner J. Herald, *Renaissance Dress*, 1981, sowie B. Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, 1967.- Speziell zum 'Samt' s. den entsprechenden Artikel von H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 215f., desgleichen bei D. Yarwood, *Encyclopaedia*, 1988, S. 428f., sowie den Aufsatz von L.G. Deruisseau, *Samt und Seide*, 1957.

⁴⁷⁷ Zu den Rechnungsbüchern s. bei J. Riedmann, *Adelige Sachkultur*, 1982, S. 114f. Von dem Stoffeinkauf der Tiroler Herzöge im Spätmittelalter berichtet der Aufsatz von W. Malaczek, *Sachkultur am Hofe Herzog Sigismunds*, 1982, S. 149f.

⁴⁷⁸ Zwar ist auch im 12. und 13. Jh. eine große Vielfalt der Stoffbezeichnungen gegeben, wovon z.B. die Auflistung der verschiedenen Gewebenamen in dem Glossar der Untersuchung von E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 268-293 zeugen kann, doch werden jene in den Verfügungen der frühen Luxusgesetze (s. Anm 6) deshalb nicht detailliert aufgeführt, da das Tragen bestimmter Stoffarten wie der Seide, den Bürgern generell verboten wurde,- eine Generalisierung, die, wie bereits beschrieben, im Verlauf des späten Mittelalters einer zunehmenden ständischen Differenzierung weicht.

⁴⁷⁹ So wird in der Freiburger Kleiderordnung von 1470 allen Bürgern der Stadt, also auch den Ratsmännern, das Tragen samtener Kleidung untersagt (s. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 325). Dies gilt gleichermaßen für die in dem selben Jahr erlassene Landauer Ordnung Ludwig des Reichen (s. bei V. Baur, *Kleiderordnungen in Bayern*, 1975, S. 42), welche den vornehmen Familien der Stadt den Besitz von Samtgewändern verbietet. Ausnahmen lassen sich nur insofern feststellen, als in einigen Städten die Verbrämung der Kleidung mit einfachem Samt gestattet wurde (vgl. E. Kroker, *Leipziger Kleiderordnungen*, 1912, S. 36), oder den Bürgern, die von Adel waren, erlaubt war, für ein einzelnes Kleidungsstück, wie das Wams, Samtstoff zu verwenden (s. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, hier zur Kleidergesetzgebung des Lindauer Reichstages, S. 395). In der allgemein verbindlichen Reichsordnung von 1530 werden jedoch keine derartigen Zugeständnisse gemacht und allein den Grafen und Herren zugestanden, sich mit Gewändern aus Samt auszustatten (s. in E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, 1989, S. 186).

Eine derartige Zuordnung vermitteln gleichermaßen die Kostümgestaltungen der zeitgenössischen Bildwerke. In ihnen dient der vor allem wegen seiner Schwere beliebte Kleiderstoff fast ausnahmslos der Repräsentation hochherrschaftlicher Persönlichkeiten: dem französischen König Philip IV. von Valois (BA 321), den eine böhmische Miniatur des 14. Jh. in blauen Samt gehüllt wiedergibt, ebenso wie Kaiser Karl V. (BA 322), der sich in einem um 1550 entstandenen Bildnis in der schwarzsamtenen Tracht des Ordens vom Goldenen Vlies präsentiert⁴⁸⁰.

Dies gilt gleichermaßen für die Ausstattung der im Rahmen der heilsgeschichtlichen Darstellungen Porträtierten, wobei hier ähnlich wie in Hinsicht auf die Pelzbekleidung weder die Glaubenszugehörigkeit noch der Charakter des Trägers eine Rolle spielt und somit Christen wie Heiden, die eine hohe Position bekleiden, Herodes oder Pilatus also beispielsweise (BA 324), aber auch wie bei Bornemann, die Gefährten des Guten Hauptmanns in samtenen Gewändern erscheinen⁴⁸¹.

Allerdings wird diese Seidenqualität insgesamt gesehen, verhältnismäßig selten gewählt und der Vorrang in den künstlerischen Kleiderkreationen des

⁴⁸⁰ Als weitere Darstellungen samtener Herrscherroben seien hier das Bildnis Charles VII. von Jean Fouquet aus den 50er Jahren des 15. Jh. und das Holbein'sche Porträt des Thomas Moore von 1527 genannt vgl. bei J. Snyder, *Northern Renaissance*, 1985, Abb. 249, S. 246 und Tafel 61, S. 380).

⁴⁸¹ Auch in diesem Fall sind einige Vergleichsbeispiele anzuführen, wobei der in blauen Samt gekleidete Pilatus in der Dornenkrönung des Stundenbuches des Bartholomäusmeisters von 1475 (BA 323) eher eine Ausnahme darstellt, und der Gute Hauptmann und seine Begleiter zwar vielfach in blauem Gewand, so etwa in der Kreuzigung des sog. Hoya-Missale (s. in *'Imagination des Unsichtbaren'*, 1993, Abb. B 1.5, S. 302), wie der des Stundenbuches des Marshall Boucicauts (s. in *'Meister Francke'*, 1969, Tafel 55) oder auch dem Kalvarienberg des Veronikameisters (s. Tafel 1) auftreten, die Qualität des betreffenden Gewebes jedoch nur in seltenen Fällen zu erkennen und eindeutig zu identifizieren ist.

späten Mittelalters eindeutig den glatten, glänzenden Materialien gegeben⁴⁸². Werden also Stoffe wie **Atlas** oder **Damast**⁴⁸³ gewählt, vor allem aber jene golden schimmernden Brokate, mit denen auch die Hauptpersonen der zu untersuchenden Figurengruppe im Bilde Bornemanns, Longinus und der Hauptmann also, ausgestattet sind (BA 325).

Dabei handelt es sich um ein Seidengewebe, das seine besondere Kostbarkeit und Schwere den zur Musterbildung verwendeten Goldfäden verdankt⁴⁸⁴. Seit dem 10. Jh. vermehrt aus **Häutchengold**, d.h. vergoldeten, um Seiden- oder Leinenseelen gedrehten Darmhäutchen bestehend⁴⁸⁵, wurden diese noch bis in

⁴⁸² im Rahmen der im Verlauf dieser Analyse untersuchten Tafelbilder sind kaum mehr Beispiele zu finden, als die im Bilderatlas vorgeführte und während uns der Samtstoff in den Porträts und Stifterbildern des ausgehenden 15. Jh., vor allem der niederländischen wie z.B. dem Bildnis des Martin Nieuwenhove von Hans Memling (vgl. in 'Hans Memling', 1994, Kat. 33, S. 133), häufig begegnet, findet das bewußte Material in der Ausstattung der Passions- und Kreuzigungsdarstellungen nur relativ selten Verwendung.

⁴⁸³ Vgl. dazu die unter Anm. 24 zum Thema 'Seide' angeführte Literatur sowie die Artikel 'Atlas' und 'Damast' bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 18 und S. 63f.

⁴⁸⁴ Neben den unter Anm. 24 genannten Titeln vgl. den Artikel 'Brokat' bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 38, sowie den entsprechenden Aufsatz im LexMa II, 1983, 712, in dem auf weitere Literatur verwiesen wird. Darüberhinaus ist die Abhandlung über Gold- und Silber-trachten in dem Katalog von H.Nixdorf/H. Müller, Weiße Westen, 1983, S. 26f., zu nennen und vor allem die Untersuchung golddurchmusterter Gewebe von L. von Wilckens, Die textilen Künste, 1991, s. dort Kap. III, anzuführen.- Zur Schilderung der Brokatgewebe in der höfischen Epik vgl. zudem E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, S. 55, die, wie bereits Wilckens, in Bezug auf die Schriftquellen des frühen und hohen Mittelalters darauf hinweist, daß wir uns die Goldstoffe, die beschrieben werden, nicht zwangsläufig als broschiierte Gewebe vorzustellen haben, sondern es sich bei diesen ebenso auch um mit Goldfäden bestickte Materialien handeln kann, da die überlieferten Bezeichnungen nicht immer eindeutige Aussagen zulassen.

⁴⁸⁵ Aus dieser Zeit, der Zeit um die Jahrtausendwende stammt das früheste erhaltene Gewebe, das mit Häutchengold verarbeitet ist, s. dazu bei L. von Wilckens, Die textilen Künste, 1991, S. 84, welche im Rahmen des benannten III. Kapitels die verschiedenen Materialien der Goldfäden, die auch aus vergoldetem Papier oder Lederriemchen gefertigt sein konnten, und deren Verwendung beschreibt.

das 13. Jh. hinein, in dem Italien die Führung in der europäischen Seidenfabrikation übernahm⁴⁸⁶, großenteils in den traditionsreichen, bereits in frühchristlicher Zeit eingerichteten, byzantinischen Manufakturen hergestellt⁴⁸⁷.

Nicht nur als Produktionsstätte hochwertiger Textilien, sondern vor allem auch als Umschlagplatz für die begehrten orientalischen Seidenfabrikate zeichnete sich Byzanz im frühen Mittelalter aus⁴⁸⁸, ehe die europäischen, d.h. insbesondere die italienischen Kaufleute begannen, intensive Handelsbeziehungen mit den im Mittelmeerraum dominierenden Arabern aufzubauen und die Waren auf direktem Wege über die arabischen Niederlassungen, vornehmlich aus Syrien und Nordafrika, einzuführen⁴⁸⁹.

Von den Namen der orientalischen Herkunftsorte sind vielfach auch die mannigfaltigen Bezeichnungen abgeleitet, mit denen die höfischen Berichterstatte des hohen Mittelalters, die Chronisten und vor allem Dichter,

⁴⁸⁶ Wobei die Bedeutung der spanischen Seidenweberei und deren Einfluß auf die sich im 13. Jh. ausbildenden italienischen Produktionsstätten hervorzuheben ist, s. hierzu L. von Wilckens, *Die textilen Künste*, 1992, S. 105f., und vgl. speziell zu den Seidenfabrikaten Spaniens, F.L. May, *Silk Textiles of Spain*, 1957, mit umfangreichem Abbildungsmaterial.

⁴⁸⁷ Zu der byzantinischen Seidenweberei s. neben der genannten Literatur zur Geschichte der Seidenherstellung auch bei F. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, 1987, S. 146f. und bei L. von Wilckens, *Die textilen Künste*, 1991, Kap. I, S. 24-29.

⁴⁸⁸ S. dazu den Artikel von P. Schreiner über den Handel des byzantinischen Reiches im *LexMa*, Bd. IV., 1989, 1898-99, mit umfangreichen Literaturangaben. Vgl. darüberhinaus in der großangelegten Untersuchung von W. Heyd, *Geschichte des Levantehandels*, 1879, Erster Bd., Kap. II, 3b, Erster Abschnitt. Auf die Bedeutung von Byzanz als Handelsplatz für Seidenstoffe weisen auch die Beschreibungen mittelalterlicher Chronisten, die von kostbaren Geweben aus Griechenland berichten, welche zur Ausstattung großer Feierlichkeiten, einem Hoffest des König Artus z.B., dienten, s. bei J. Bumke, *Höfische Kultur*, 1986, Bd.1, S. 178f.

⁴⁸⁹ Zur arabischen Expansion im Mittelmeerraum s. den Artikel von S.Y. Labib im *LexMa*, Bd. I, 1980, hier Sp. 836-845, - s. weiterhin den Aufsatz zum Levantehandel von L. Balard, *LexMa*, Bd. V, 1991, 1921-1923. Vgl. ferner auch bei L. von Wilckens, *Die textilen Künste*, 1991, S. 36f., und bei W. Heyd, *Geschichte des Levantehandels*, 1879, Erster Bd., Kap. II, 1a 7, sowie das Kapitel über die Juden und deren Anteil am Mittelmeerhandel, S. 138-142, und s. zudem im 2. Abschnitt, Kapitel I, 1a und 1b.

so z.B. Wolfram von Eschenbach oder Konrad von Würzburg, die verschiedenen auserlesenen Seiden beschreiben⁴⁹⁰, die wie der **Baldekin**, ein nach der Fabrikationsstadt Bagdad benanntes, gleich **Samit** oder **Siglat**, qualitätvolles golddurchmustertes Gewebe⁴⁹¹, die Eleganz und Vornehmheit ihrer Träger unterstreichen⁴⁹².

Verändert sich in den Schriftquellen des späten Mittelalters auch die Benennung der Brokatgewebe, die nun meist der Begriff **gulden stuck** bezeichnet⁴⁹³, so doch nicht die standesspezifische Zuordnung dieser Materialien, die in den städtischen Kleiderverfügungen im wesentlichen jener Gesellschaftsschicht zugewiesen werden, mit deren Vertretern sich die Werke der höfischen Epik vornehmlich beschäftigen.

Die Verwendung von gold- oder silberbroschierten Stoffen wird den Bürgern auch in Form von Kleiderborten, die in einfacher Seidenqualität die Gewänder der wohlhabenden Einwohner vielerorts schmücken durften⁴⁹⁴, meist generell

⁴⁹⁰ S. hierzu erneut J. Bumke, *Höfische Kultur*, 1986, I. Bd., S. 178f., und vor allem E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 51-56, die sowohl Beschreibungen aus mittelalterlichen Chroniken wie Dichtungen zitiert, in denen neben Herkunftsbezeichnungen, die als realistisch einzuschätzen sind und sich auf nachweisbare Fabrikationsorte oder Handelsplätze beziehen lassen, vielfach auch auf wohlklingende Stoffnamen und Ortsangaben zu treffen ist, welche wir, wie z.B. "Assigarzïonte" oder "Cynidunte" (s. hierzu bei E. Brüggem, S. 54f.), als Phantasieschöpfungen anzusehen haben, die dazu dienen, die Auserlesenheit und Kostbarkeit der beschriebenen Materialien hervorzuheben.

⁴⁹¹ Zu 'Baldekin' s. bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 21, und ebd. zu 'Samit', S. 215. Darüberhinaus ist vor allem auf das Glossar der Stoffbezeichnungen bei E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 268-293, zu verweisen, in dem über die hier angeführten Begriffe hinausgehend noch weitere Seidenstoffe, wie z.B. der 'Bliat', "durchworcht mit golde", beschrieben werden (s. dazu S. 270).

⁴⁹² Und um mittels dieser Schilderungen der adeligen Prachtentfaltung ein Idealbild der höfischen Gesellschaft zu schaffen,- s. hierzu bei E. Brüggem, *Weltliche Kleidung*, 1988, S. 218f.

⁴⁹³ So u.a. in der Freiburger Kleiderordnung von 1470 (s. A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 325) oder den Leipziger Verfügungen von 1478 (s. bei E. Kroker, *Leipziger Kleiderordnungen*, 1912, S. 36).

⁴⁹⁴ Davon kann beispielsweise die Ulmer Kleiderordnung von 1426 zeugen, die nicht nur das Tragen seidener Borten, sofern diese nicht den Wert von sechs rheinischen Gulden übersteigen, sondern auch von samtenen und seidenen Ärmeln gestattet (s. bei A. Schultz, *deutsches Leben*, 1892, S. 313), oder auch die

verboten⁴⁹⁵, und der Besitz brokatener Roben nicht nur den Adeligen sondern in der 1530 verfaßten Reichsordnung selbst den Grafen und Herren untersagt⁴⁹⁶.

Eine derartige Exklusivität ist dem Brokatgewebe in den bildlichen Zeugnissen der Zeit allerdings nicht gegeben und der Trägerkreis dieses Seidenstoffes im Rahmen der malerischen Kleidergestaltungen nicht nur umfangreicher, sondern auch vielschichtiger angelegt⁴⁹⁷.

Prächtiger und ausdrucksvoller als andere Samt- und Seidenmaterialien dient der Goldbrokat, abgesehen von seiner Verwendung in den Darstellungen des Ornats der gekrönten Häupter und der Kirchenfürsten (BA 326)⁴⁹⁸, einerseits dem Nimbenglanz der Heiligen und himmlischen Wesen den entsprechenden

1497 verabschiedete Lindauer Verfügung, welche den Bürgern erlaubt, ein Wams zu tragen, das mit Samt und Seide verarbeitet ist (s. ebd. S. 395).

⁴⁹⁵ Dies gilt z.B. für die Speyrer Verordnung von 1356 oder die Ulmer Kleiderordnung aus dem frühen 15. Jh. (vgl. dazu A. Schultz, deutsches Leben, 1892, S. 295 und S. 315). In den meisten diesbezüglichen Bestimmungen wird allerdings ein allgemeines Verbot ausgesprochen und den Bürgern die Verwendung von Gold- und Silberstoffen generell untersagt, so in Breslau 1374 wie in Freiberg 1470 oder in Nürnberg und Dresden im späten 15. Jh. (s. ebenfalls bei A. Schultz, S. 302, S. 325, S. 337 und S. 396).

⁴⁹⁶ Ähnlich äußert sich die Pfälzer Kleiderordnung aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. und ebenso die Lindauer Ordnung von 1497, wobei dem adeligen Ritter oder auch Doktoren zugestanden wird, sein Wams mit goldgemustertem Stoff zu verzieren. Zur Reichsordnung s. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 186,- die Pfälzer Verfügung behandelt V. Baur, Kleiderordnungen inn Bayern, 1975, S. 44,- und zu den Kleidergesetzen der Reichstage in Lindau 1497 und Freiburg 1498 s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 395f.

⁴⁹⁷ Allerdings ist auch an dieser Stelle anzumerken, daß es sich bei der in den Kleiderordnungen angelegten Exklusivität um eine 'gewünschte' handelt und gerade ja die vielzähligen Gebote und Bestimmungen der spätmittel-alterlichen Gesetzgebung von einer Erweiterung des Trägerkreises gegenüber jener Zeit zeugen, in der uns die golddurchwirkten Stoffe wie schon in den Chroniken des hohen Mittelalters als Kennzeichen herrscherlicher Dignität beschrieben werden,- s. dazu u.a. bei H. Fichtenau, Lebensordnungen, 1992, S. 94.

⁴⁹⁸ Und so wie sich Richard II. in der Tafel des Wilton-Diptychons in kostbarem Brokatgewand präsentiert (BA 326), zeigt das um 1370 geschaffene Motivbild des Johann Ocko von Vlasim sowohl den Kaiser und den Thronfolger, als auch den Papst in golddurchmusterter Garderobe (s. in 'Geschichte der deutschen Kunst 1350-1470', Abb. 222).

kostümlichen Rahmen zu verschaffen⁴⁹⁹, den Engeln nicht anders als Gottvater (BA 327), die sich meist in golddurchwirkten Chormänteln gefallen⁵⁰⁰. Zum anderen aber vermag jenes Gewebe auch den unbotmäßigen Kleiderluxus der gottlosen Herrscher und heidnischen Verräter zu demonstrieren, die wie Herodes oder Kaiphas (BA 328) in den Legendenzyklen und Schilderungen der biblischen Geschichte als Feinde und Verfolger der Gläubigen und Gottgesandten agieren⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ Hier sind zahlreiche Kompositionen anzuführen, so stellen sich die Apostel des 1424 entstandenen Altares der Barfüßer-Kirche (s. in 'Die deutschen und niederländischen Gemälde, 1992, Abb. 36k, S. 109) in einer Kostümkombination aus schlichtem Pallium und goldschimmernder Dalmatika vor und ist Joseph in einer um 1350 gefertigten Tafel ebenfalls in Kleid und Mantel aus goldbrotschierem Stoff porträtiert (s. A. Stange, Deutsche Malerei, 1. Band, 1934, Abb. 113).

⁵⁰⁰ Neben den Engeln wie sie u.a. z.B. die Pariser Verkündigung Rogier van der Weydens zeigt (s. bei O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 1, S. 12), in deren spätmittelalterlichen Ausstattung der goldglänzende Chormantel gleichsam ein gesamteuropäisches Standardmodell darstellt, erscheint, wovon der Bilderatlas zeugt, nicht nur Gottvater, sondern auch dessen Sohn nicht selten in brokatene Gewänder gehüllt, als Knabe auf dem Arm der Mutter, wie in dem Marienbildnis eines böhmischen Meisters von 1350 (s. bei J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Abb. 19, S. 27), oder auf dem Himmelsthron in der Darstellung des Marientodes Meister Bertrams (s. in 'Meister Bertram', 1965, Abb. 42, S. 66). Nicht anders ist es in der um 1415 geschaffenen Marienkrönung des Meisters von St. Laurenz (s. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 295) gezeigt, wobei Meister Betram den Gottessohn nicht nur mit einem Brokatgewand als Ausdruck himmlischen Glanzes ausstattet, sondern jenen auch im weltlichen Zusammenhang, so in der Hochzeit zu Kana des Buxtehuder Altares, derart prachtvoll gewandet vorstellt (s. in der o.g. Publikation, Abb. 41, S. 65).

⁵⁰¹ Als ein weiteres Beispiel von vielzähligen Darstellungen heidnischer Brokatträger, zu denen von Multschers Kompositionen bis denen zu Baegerts stets auch Pilatus zählt, ist hier die Vorführung Christi vor den Statthalter in der Veranschaulichung des Meisters des Heisterbacher Altares zu nennen (vgl. in 'Altdeutsche Gemälde', 1972, Tafel 50).

In gleicher Weise sind demzufolge die der einen wie die der anderen Seite angehörenden, sich zum Christentum bekennenden Heiden eingekleidet, zu denen wir neben dem Guten Hauptmann und Longinus beispielsweise auch den Ratsherren Joseph von Arimathäa oder Nikodemus zu zählen haben (BA 329), die sich in den das Kreuzigungsereignis begleitenden Szenen fast ausnahmslos in brokatenen Gewändern präsentieren⁵⁰².

Dies läßt deutlich werden, daß dem golddurchmusterten Kleiderstoff, anders als den zuvor behandelten Textilien, eine Funktion zuzuweisen ist, die sich nicht darin erschöpft, Standeszugehörigkeiten aufzuzeigen, sondern darüberhinausgehend die Akteure zu bezeichnen, die wie die letztgenannten Personen im Rahmen der jeweils dargestellten Handlung unabhängig von gesellschaftlichen Positionen eine wesentliche Rolle spielen.

So versteht es beispielsweise der sog. Barfüßer-Meister die Handlungsträger der das Kreuzigungsbild seines 1424 geschaffenen Göttinger Altares (BA 330) umrahmenden Ereignisschilderungen aus der Marien- und Passions-geschichte - von Zacharias bis hin zu Pilatus - durch die goldglänzende Musterung ihrer Kleidung von den übrigen Darstellern der Szene abzuheben und dem Betrachter somit die Identifizierung der betreffenden Figur und Episode innerhalb der vierteiligen Schilderung zu erleichtern⁵⁰³.

⁵⁰² Davon kann die Mehrzahl aller hier bislang vorgestellten nordwestdeutschen Passions- und Kreuzaltäre zeugen, in deren Bildprogramm, wie in dem genannten Werk des Liesborner Meisters, häufig auch beide der genannten Figurentypen mit brokatenen Roben ausgestattet sind, in dem Szenenzyklus des Schlägler Altares, nicht anders als etwa in der Tafel des Amelbürener Altares oder Derick Baegerts Dortmunder Retabels (s. Tafel 11, 14, 22).

⁵⁰³ Ein ähnliches Verfahren läßt sich, wie der Bilderatlas zeigt, bereits in dem Wildunger Altar des Conrad von Soest (Tafel 3) und ebenso der sog. Goldene Tafel (Tafel 7) finden, deren Gestaltung besonders deutlich machen kann, in welcher Weise der Kontrast von gemusterten und ungemusterten Geweben in der Bildkomposition eingesetzt wird. Nur jeweils eine Person ist hier pro Szene mit einem goldgemusterten Gewand versehen, die, so ausgezeichnet, die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker auf sich zieht und diesem hilft sich in dem Bildprogramm zu orientieren. Wobei sich unter den auf diese Weise hervorgehobenen Figuren der genannten Werke auch Darsteller von Nebenrollen befinden, mit denen sich das nachfolgende Kapitel noch eingehender beschäftigt.

Als eine der Strukturierung der Gesamtszenerie dienende Personenkennzeichnung findet der brokatene Kleiderstoff, der erst mit dem beginnenden 15. Jh. in den malerischen Kostümgestaltungen, in denen bis dahin meist einfarbige ungemusterte Materialien bevorzugt werden, an Popularität gewinnt⁵⁰⁴, in zahlreichen Bildschöpfungen Verwendung⁵⁰⁵. Das gilt nicht zuletzt für vielfigurige Kreuzigungsdarstellungen gleich der um 1420 entstandenen Kölner Tafel eines westfälischen Meisters (BA 331), in dessen Komposition, wie zuvor schon im Wildunger Altar (s. Tafel 3) und ebenso dann bei Bornemann, Longinus und der Gute Hauptmann samt Begleitung derart ausgestattet auftreten⁵⁰⁶.

In diesem Zusammenhang ist auch die Art der Musterung von Bedeutung.

Mit der Verbreitung der goldbrotschierten Seiden in den künstlerischen Textilentwürfen kommen in zunehmenden Maße großflächige, plakative Gewandmuster zum Einsatz, um die Protagonisten der jeweils vorgeführten

⁵⁰⁴ Als Beispiel für die bevorzugt schlicht einfarbige Stoffgestaltung der künstlerischen Bildausstattungen des 14. Jh. ist u.a. der Osnabrücker Altar eines westfälischen Meisters von 1370/80 oder auch die Passionstafel eines Kölner Malers von 1380/90 anzuführen, s. in 'Walraff-Richartz-Museum', 1986, S. 51, 53.

⁵⁰⁵ Dies lässt sich auch auf die Kompositionen der nachfolgenden Jahrzehnte, z.B. auf die Altäre des Schöppinger Meisters (Tafel 15, 16), übertragen und gilt in noch weit größerem Maße für die Bildschöpfungen des späten 15. Jh., vor allem der Kölner Meister, in deren Gestaltungen sich die Stoffdekore in goldglänzender Pracht entfalten, wovon nicht nur die aufwendigen Kreuzigungsdarstellungen, sondern etwa auch das Bild der hl. Sippe des gleichnamigen Meisters zeugen kann (s. 'Walraff-Richartz-Museum', 1986, S. 83).

⁵⁰⁶ Nicht nur in mehrteiligen Bildzyklen also, sondern ebenfalls in figurenreichen Gestaltungen wie der genannten kommt die gliedernd auf das Figurenaufgebot einwirkende Gewandmusterung zum Einsatz; wobei hiermit, mit der Komposition jener Tafel bereits die klassische Konstellation des spätmittelalterlichen Kreuzigungsbildes gegeben ist, in dem die das Kreuz rahmenden und von dem sich mit der Kreuzigung vollziehenden Heilsereignis zeugenden Akteure mittels goldgemusterter Kostüme be-zeichnet werden und somit dazu beiträgt, den Blick des Publikums auf das Zentrum des Geschehens zu leiten.

Szene, zunächst vor allem die heidnischen, auszuweisen⁵⁰⁷. So geschieht es mit Kaiser Nero und seinen Berater in dem Legendenzyklus des frühen Lambertaltars (BA 332) ebenso wie dem Pilatus aus dem Thomasaltar des Meister Francke (BA 333). Nicht anders als die Weisen aus dem Morgenland der Wurzacher Anbetung Hans Multschers (BA 334) oder aber der bekehrten Hauptmann der in dem Umkreis Johann Koerbeckes um die Jahrhundertmitte geschaffenen Amelsbürer Kreuzigungstafel (BA 335) ausstaffiert sind.

Während jedoch diese und ähnliche Bildgestaltungen des betreffenden Zeitraums, die dem Betrachter phantasievolle Kombinationen aus Medaillons, Palmetten und Rosettenformen, bestückt mit stilisierten Früchten, Blüten oder Blattfiguren, in Girlanden und Wellenranken eingefangene Tiergestalten oder Fabelwesen präsentieren, von einer großen Vielfalt der Motive zeugen⁵⁰⁸, erweist sich für die textilen Kreationen, denen in den Werken des späten 15. Jh. zu begegnen ist, dagegen im wesentlichen das Vorherrschen eines Mustertypus als prägend⁵⁰⁹.

Dabei handelt es sich um ein Dessin, das im allgemeinen als **Granatapfelmuster** bezeichnet wird und in seiner Grundform eine große

⁵⁰⁷ Dabei wird jedoch nicht nur das eine Muster durch das andere ersetzt, sondern von diesem meist ergänzt, was eine stärkere Differenzierung der kostümlichen Charakterisierung mit sich bringt und wir also nicht nur zwischen gemusterter und ungemusterter, sondern folglich auch zwischen groß- und kleingemusterter Kleidung zu unterscheiden haben.

⁵⁰⁸ S. dazu u.a. den Aufsatz von B. Beaucamp-Markowsky, Zu den Gewandmustern der Chorpfeilerfiguren, 1977, die sich im Rahmen dieser Untersuchung mit den verschiedenen gängigen Mustertypen des Mittelalters auseinandersetzt. Die gemalten Muster italienischer Bildschöpfungen des 14. Jh. zeigt der umfangreiche Katalog des bereits genannten Titels von B. Klesse, Seidenstoffe in der italienischen Malerei, 1967. Und mit dem möglichen Einfluß der durch orientalische Dekore geprägten italienischen Seiden und Seidendarstellungen auf die deutsche Malerei des 15. Jh. beschäftigt sich J. H. Schmidt, Die Seidenstoffe in den Gemälden des Konrad von Soest, 1938, S. 195-206, in dessen Wildunger Altar ja bereits eine ganze Kollektion erfindungsreicher Mustertypen zu sehen war (Tafel 3).

⁵⁰⁹ S. dazu den Aufsatz von B. Klesse, Darstellungen von Seidenstoffen, Köln 1960, S. 217-233, welche hier einige der wenigen Mustertypen des frühen 15. Jh., die in den Kompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte fortleben, verfolgt.

geschweifte Rosette wiedergibt, die ein Granatapfelornament oder ein ähnlich gestaltetes Frucht - oder Blütenmotiv, das z.B. einer Artischocke, einem Pinienzapfen oder auch einer Distelblüte nachempfunden sein kann, umschließt⁵¹⁰.

In den malerischen Kostümkompositionen des Mittelalters tritt diese Musterform, die aus der das chinesische Lotosmotiv verarbeitenden Palmettornamentik der italienischen Textilschöpfungen des Trecento hervorgeht und zunächst vor allem in der liturgischen Kleidung eine Rolle spielt⁵¹¹, vermehrt erst mit den 30er Jahren des 15. Jh. auf. So ist es z.B. in dem Stifterkleid zu sehen, das Jacopo Bellinis Madonnenbild für Leonello d'Este (BA 336) oder Jan van Eycks Rolin-Madonna (Ba 337) zeigt⁵¹², dessen Samtbrotat Stefan Lochner sich für die Königsrobe seiner um 1440 geschaffenen Anbetungstafel (BA 338) zum Vorbild nimmt⁵¹³.

⁵¹⁰ Zur Definition s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 91f., der auf die einzige umfangreiche Untersuchung, die zu diesem Gewandmuster vorliegt, von R. Reichelt, Das Granatapfelmotiv, 1956, verweist. Vgl. zudem auch den Artikel von A. Koch, Seiden-stoffdarstellungen auf den gemalten Altären von Stefan Lochner, 1989, die betont, daß es sich bei der Bezeichnung um einen im 19. Jh. geprägten Sammelbegriff, der sehr unterschiedliche Motivformen zusammenfaßt, handelt, als deren charakteristisches Merkmal weniger das Granatapfeldekor, sondern vielmehr die rahmende Rosette gelten kann (s. dazu S. 150).

⁵¹¹ S. hierzu L. von Wilckens, Die textilen Künste, 1991, S. 127, und vgl. auch die Abhandlung zur Palmettornamentik bei B. Klesse, Seidenstoffe in der italienischen Malerei, 1967, S. 54-63, und s. dort im Katalog, S. 262-309.

⁵¹² Nach B. Klesse, Die Seidenstoffe auf Stefan Lochners >Dombild<, 1964, tritt das Granatapfelmotiv in der künstlerischen Darstellung zuerst in dem von Donatello 1428 beendeten Grabmal Johannes XXIII. auf und ist auch in den malerischen Werken der 20er Jahre, und zwar in den der niederländischen Meister als Dessin von Vorhang- und Baldachinstoffen zu finden (s. S. 163).

⁵¹³ S. hierzu den unter Anm. 60 angeführten Artikel von B. Klesse, welche die verschiedenen Mustervarianten des Dombildes untersucht, und vgl. den ebenfalls bereits genannten Aufsatz von A. Koch, Seidenstoffdarstellungen auf den gemalten Altären von Stefan Lochner. 1989. Als ein Beispiel für die Granatapfeldessins, die neben den verschiedenen Lochner'schen Dekoren um die Jahrhundertmitte in der deutschen Tafelmalerei vermehrt auftreten, sind nicht nur die Gestaltungen der von Klesse genannten Maler Konrad Witz und des Meisters der Darmstädter Passion, sondern ebenso z.B. die Kompositionen von Hans Bornemann aus den 40er Jahren (s. bei H. G. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974, z.B. Abb. 2.12, S. 95) oder etwa die phantasievollen Stoffkreationen des Meisters des Heisterbacher Altares (vgl. in 'Altdeutsche Gemälde', 1972, Abb. 44,

Bereits in den nachfolgenden Jahrzehnten werden die älteren, weniger auffälligen, Stoffmuster von den sich in erfindungsreicher Variantenvielfalt verbreitenden Granat-affeldekoren allmählich in den Hintergrund gedrängt, die in den Kleiderbildern der deutschen Tafelmalerei des ausgehenden 15. Jh., ob im Rahmen von Legendenzyklen oder Passionsaltären, im Norden wie im Süden, dann insgesamt dominieren⁵¹⁴.

Als nicht minder weit gefaßt erweist sich auch der Kreis der mit diesem Ornament versehenen Trägerschaft, der von den Heiligen, dem Hl. Christopherus des Meisters der Verherrlichung Mariae beispielsweise (BA 339), bis zu Heidenfürsten wie dem Pilatus des Hans Epsenrad (BA 340), und von dem römischen Soldaten der Soester Kreuzigung des Liesborner Meisters (s. BA 329) oder auch der Auferstehung des Tiefenbronner Altares (BA 341) bis hin zu Christus reicht, den Jan Baegert in seiner Marienkrönung aus dem frühen 16. Jh. (BA 342) in ein Pluviale kleidet, das ein großflächiges Granatapfelmuster auszeichnet⁵¹⁵.

47, 55) anzuführen. Wobei sich auch im Rahmen der Malerei des deutschsprachigen Raumes durchaus verschiedene Frühformen des betreffenden Musters finden lassen, so z.B. in der Kostümierung der heidnischen Machthaber, welche die Tafel des westfälischen Meisters in Köln aus den 20er Jahren des 15. Jh. zeigt (s. Tafel 6).

⁵¹⁴ Dies ist gleichermaßen auf andere Gewebearten, z.B. die von den niederländischen Malern bevorzugten Samtbrokate oder Damaststoffe zu beziehen, wobei die Muster, wie die nachfolgend benannten Gestaltungen zeigen, immer großflächiger angelegt werden.

⁵¹⁵ Vergleichsbeispiele sind in allen künstlerischen Bereichen und Regionen des späten 15. Jh. in großer Fülle und Vielfalt zu finden, ja läßt sich kaum ein malerisches Werk der Zeit benennen, in dessen textiler Ausstattung das betreffende Motiv fehlt. So ist nicht nur für den Soldaten des Liesborner Meisters (vgl. BA 329) oder den bezeichneten Pilatus von Hans Epsenrad, sondern gleichermaßen für einen der heidnischen Peiniger in dem Sebastiansaltar des Sippenmeisters (s. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 192) oder z.B. den Pilatus des Hersbrucker Altares (vgl. 'Die Gemälde des 13. bis 16. Jh.'. 1937, Abb. 60) jenes Kleidermuster gewählt. Und nicht nur der besagte Hl. Christopherus, sondern ebenso etwa Johannes Evangelista in einem Bildnis aus der Werkstatt eines Nürnberger Meisters von 1490 (s. bei P. Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg, Kat. 74, Abb. 395), ja selbst Gottvater zeigt sich, so in der Gnadenstuhldarstellung in dem um 1515 geschaffenen Altar der Sebastiansbruderschaft von Lucas Cranach in Granatapfelbrokat gehüllt (s. in 'Lucas Cranach', 1994, Abb. A 108d, S. 163).

Einerseits eitle Weltlichkeit symbolisierend, andererseits himmlischen Glanz und Vollkommenheit widerspiegelnd, erscheint jene Form der textilen Ausstattung nicht nur prädestiniert, um den Guten Hauptmann bei Bornemann wie in vergleichbaren Darstellungen der Zeit von der Begleiterschar glanzvoll abzusetzen, sondern darüberhinaus auch der Ambivalenz Ausdruck zu verleihen, die den Charakter der Figur und ihres Gegenübers prägt.

Wenngleich Bornemann, der hier eine kleinteilige Mustergestaltung wählt, sich wiederum zurückhaltender als seine Kollegen z.B. der Meister des Hamburger Altares aus St. Petri (BA 343) gibt, welcher den Mantel des blinden Lanzenträgers Longinus mit einem einzelnen übergroßen Granatapfelmotiv, das dem Wappenzeichen eines Banners gleicht, versieht⁵¹⁶.

⁵¹⁶ Was insgesamt gesehen, insofern auch als ungewöhnlich anzusehen ist, als Longinus, vor allem in den Bildern der zweiten Jahrhunderthälfte in der Regel mit kleingemusterteren Geweben in der Art der im 14. Jh. populären Ornamentik als der Gute Hauptmann ausgestattet wird, wie aus den uns wohlbekannten figurenreichen Kalvarienbergdarstellungen der zweiten Jahrhunderthälfte, von dem Kalvarienberg des Steinhagener und Amelsbürener Altars bis zu der Soester Tafel des Liesborner Meisters und hin zu der Kreuzigung Jan Baegerts, zu ersehen (vgl. Tafel 13, 14, 20, 39).

6) TRAGENDE ROLLEN

a. BEWÄHRTE KOMBINATIONEN

Nachdem sich das vorangehende Kapitel der Untersuchung der Qualitätsmerkmale der dargestellten Materialien und deren der kostümlichen Aufwertung der Grenzgänger-gruppierung dienenden Funktion widmete, werden sich die nachfolgenden Betrachtungen, die zunächst auf die das Kreuz flankierenden Hauptleute gerichtet sind, dem Zuschnitt und der Verarbeitung der betreffenden Kostümierung zuwenden. Sie leisten generell eine aussagekräftigere Charakterisierung der einzelnen Akteure als die Textilentwürfe, da diese dem Träger zwar das Innehaben einer bestimmten Position oder Rolle bescheinigen, erst die Formgebung der Kleidung aber deren Art und Beschaffenheit genauer zu bezeichnen vermag.

Der Pelzhut und die lange Robe

Von jenem Vermögen können bereits Gestaltungen wie die zuvor behandelte sog. Goldene Tafel (BA 344) zeugen, in deren Szenenreihe die mit golddurchmusterten Seiden ausgestaffierten Hauptdarsteller und Statisten⁵¹⁷ sich weniger durch die Stoff- und Musterart als vielmehr durch die Materialfülle, d.h. vor allem die Länge ihrer Kleidung voneinander unterscheiden, sich die soldatischen Handlanger und Assistenzfiguren also z.B. in knappen, kurzen bis knielangen Röcken zeigen, während Machthaber, wie Herodes etwa, in weit herabfallenden, meist bodenlangen Gewändern erscheinen⁵¹⁸.

⁵¹⁷ 1) S. dazu auch S. 146f. des vorangehenden Kapitels STANDES-TRÄGER, in dem die mittels der Kleidermuster erzielte Rollen- und Typenkennzeichnung behandelt wird. Wobei dort bereits deutlich wurde, daß die Gestaltung von Stoffart und Musterung im Rahmen vielszeniger Bildtafeln, wie z.B. auch des Bafüßer-Altars, vor allem der optischen Gesamtstrukturierung der Komposition dient, während sich die Behandlung von Schnittform und Länge der Gewandung für die Differenzierung und Charakterisierung der dargestellten Personen als entscheidend erweist.

⁵¹⁸ 2) Hierzu sind zahlreiche Beispiele, auch späterer Werke von dem Legendenzyklus des eh. Lamberti-Altars Hans Bornemanns (s. H.G. Gmelin, Spätgotische Malerei, 1972, Abb. 2.12, S. 95) bis zu der Szenenreihe des Meisters des Schlägler Altars (s. in 'Westfälische Maler', 1952, Abb. 77-80, S. 27) oder der Bildfolgen des Lyversberger Altars (vgl. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb.

Die Staffelung der Kleiderlänge stellt gleichsam eine Grundform der per Kostüm getroffenen Typendifferenzierung dar, von der die Rollenkennzeichnung der Figuren in den Schilderungen der frühmittelalterlichen Bildwerke im wesentlichen getragen wird⁵¹⁹.

Dabei bleibt der lange Rock und insbesondere Mantel, dem charakteristischen Bestandteil der herrscherlichen Ausstattung zunächst den höchsten Würdenträgern des geistlichen und weltlichen Standes (s. BA 345)

225) anzuführen. Abweichungen sind allerdings insofern zu beobachten, als z.B. einer der morgenländischen Könige in verschiedenen Kompositionen,- so u.a. der Anbetung der besagten Goldenen Tafel (s. BA 344),- häufig mit einem kurzen, knappen Rock bekleidet zu sehen ist, welcher, den modischen Tendenzen des ausgehenden 14. Jh. entsprechend, die in dem Kapitel IM KREIS DER AUSSENSEITER umrissen wurden, die Jugendlichkeit des Trägers bezeichnet und diesen hier somit als jüngsten der in den spätmittelalterlichen Darstellungen häufig als Vertreter der drei Lebensalter gegebenen Könige ausweist.

⁵¹⁹ 3) Nicht nur im Rahmen der bildlichen Darstellung liefert die Länge der Kleidung bis weit in die Neuzeit hinein das wesentliche Unterscheidungsmerkmal von arbeitender Bevölkerung und gesellschaftlicher Oberschicht (vgl. dazu auch das Kapitel DIE UNIFORM DER UNTERSCHICHT) das, bezogen auf die Oberbekleidung zumindest, weitgehend ungeachtet von den zu verschiedenen Zeiten auftretenden "modischen Verkürzungen" Gültigkeit besitzt, da der Rock des Edelmannes, ob in langer oder kurzer Form, in den Darstellungen des Mittelalters ja meist von einem stoffreichen, langen Mantel begleitet wird. Dies können u.a. auch frühe Werke wie z.B. die Magierhuldigung verschiedener Sarkophag-reliefs des 4. und 5. Jh., so z.B. eines Sarkophages aus S. Vitale in Ravenna zeigen (s. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 1, 1966, Abb. 255, S. 343), in deren insgesamt relativ vereinheitlicht erscheinenden Kostümgestaltungen die übereinstimmend in kurze Tunikagewänder gekleideten Weisen ein faltenreich herabfallender Schultermantel auszeichnet.- Wobei jenes Obergewand, wenn auch länger als die Tunika, so doch überwiegend nur halblang, meist bis zur Wade reichend, geschnitten ist und, wie wir im folgenden sehen werden, allein die mit höchsten Würden ausgestatteten Persönlichkeiten in langen, d.h. knöchel- bis bodenlangen, Roben auftreten.

vorbehalten⁵²⁰. Erst mit dem 12. Jh. und der in dieser Zeit erfolgenden Übernahme der langen Robe in die Adelstracht⁵²¹ läßt sich in den bildlichen Gestaltungen eine in den nachfolgenden Jahrhunderten fortschreitende Erweiterung der Trägerschicht auf Personen von unterschiedlicher

⁵²⁰ 4) Zur Tracht der weltlichen Würdenträger im frühen Mittelalter s. allg. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, das Kap. "Herrscherornat", S. 93f. und bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, das Kap. "Imperial Costume", S. 148-152, sowie bei A.L. Steinmann, Ständetrachten im Mittelalter, 1938, S. 823 ff.- Speziell zur Manteltracht, s. bei J. Wirsching, Die Manteltracht im Mittelalter, 1915, die Abhandlung "Der Kaisermantel", S. 29ff., weiterhin auch den Artikel "Krönungsmantel" bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 150. S. zudem J. Bumke, Höfische Kultur, Bd.I, 1986, S. 184f., und zur literarischen Darstellung von Herrschaftszeichen auch bei K.-B. Knappe, Repräsentation und Herrschaftszeichen, 1974, S. 142-50. Die das Erscheinungsbild des Klerus generell prägende lange Kleidertracht kann für die im Rahmen der künstlerischen Gestaltungen dieser Zeit gegebene Herrscherausstattung allerdings nur in Hinsicht auf die Staatsrobe des Regenten, wie sie etwa das genannte Bildnis Karl des Kahlen der um 846 geschaffenen Vivian-Bibel darstellt, als verbindlich gelten und auch gekrönte Häupter, so beispielsweise Ludwig der Fromme (s. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1987, Abb. 186, S. 57), werden nicht anders als die Vertreter der Adelsschicht, gleich Heinrich, dem Herzog von Bayern z.B. noch in den malerischen Zeugnissen des späten 10 Jh. mit einem kniebis wadenlangen Mantel gezeigt (s. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1987, Abb. 157, S. 86 und Abb. 169, S. 96).- Ganz ähnlich verhält es sich mit der Kostümierung der in den Veranschaulichungen des biblischen Geschehens vorgestellten Akteure. Auch hier wird der thronende Herrscher, wie z.B. der Herodes in dem Metzger Elfenbein aus dem 9./10. Jh. (s. in 'Die Heiligen Drei Könige', 1982, Kat. 1, S. 141) oder der des Codex Aureus Epternacensis aus dem beginnenden 11. Jh. (s. in Codex Aureus Epternacensis', 1952, Tafel 4), mittels einer langverhüllenden Gewandung gekennzeichnet, während die Könige aus dem Morgenland, wie schon in den oben angeführten frühen Kompositionen zu sehen, dagegen mit halblang geschnittenen Schultermänteln ausgestattet sind.

⁵²¹ 5) S. dazu bei A.L. Steinmann, Ständetrachten im Mittelalter, 1938, S. 826f., welcher auf den byzantinischen Einfluß verweist. In diesem Zusammenhang s. auch bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, das Kap. "New Styles", S. 170f., und zur weiteren Entwicklung des Gewandstils zwischen dem 12. und 14. Jh., S. 173-180,. Darüberhinaus ist auf J. Bumke, Höfische Kultur, 1986, Bd. I, S. 187ff., sowie G. Barmeyer, Die Gewandung der monumentalen Skulptur, 1933, hier besonders S. 30f., hinzuweisen.

Standeszugehörigkeit beobachten⁵²².

Zu diesen haben wir auch den Guten Hauptmann und seinen Kameraden zu zählen, die in den spätmittelalterlichen Kreuzigungsbildern, von der Hohenfurter Tafel aus der Mitte des 14. Jh. (BA 346) bis zu dem Kalvarienberg des Meisters der Hl. Veronika (BA 347) und von dem um 1450 geschaffenen Langenhorster Altar Johann Koerbeckes (BA 348) bis hin zu der Gestaltung Hinrik Bornemanns (BA 349), fast ausnahmslos mit einem lang herabfallenden Mantel, bzw. mantelartigen Obergewand ausgestattet sind.

Ist mit jener Form der Kostümierung auch eine verbindliche Darstellungstradition des in den Szenen der Kreuzigung agierenden Hauptmanns bezeichnet, so ist doch nicht das Erscheinungsbild des betreffenden Typus bestimmt, welches sich, wie allein der nähere Vergleich mit den angeführten Werken zeigt, aufgrund der variierenden Behandlung d.h. der Verarbeitung und vor allem Tragweise der Gewandung insgesamt betrachtet, als äußerst facettenreich erweist.

So prägt die Aufmachung des bekehrten Kriegers, der in den Bildern von Christi Kreuzestod erst im Laufe des 13. Jh. auftritt und die Stelle des bis dahin bevorzugt eingesetzten blinden Lanzenträgers einnimmt⁵²³, in den

⁵²² 6) So ist die lange Kleidertracht bereits in der Buchmalerei des 12. Jh., ob in einer Darstellung gleich dem Krönungsbild des zwischen 1185-88 entstandenen Evangeliars Heinrich des Löwen (s. in 'Heinrich der Löwe', 1995, Bd. 1, S. 152) oder ob im Rahmen von Schilderungen biblischer Ereignisse, so z.B. dem der Geschichte Davids gewidmeten Bildzyklus eines Psalmenkommentars des Petrus Lombardus (vgl. 'Heinrich der Löwe', 1995, Bd. 1, S. 259), vielfach als Kostümierung des Adelsstandes gegeben und treten nunmehr auch die Hl. Drei Könige in lang herabfallenden Gewändern in Erscheinung, wie es u.a. etwa die Miniatur eines Freiburger Psalters aus dem Ende des 13. Jh. zeigen kann (s. in 'Die Heiligen Drei Könige', 1982, Kat. 11, S. 149).

⁵²³ 8) Wobei dies allerdings nicht wörtlich zu nehmen ist, da die Plätze der beiden Figuren im wesentlichen festgelegt sind, die in den spätmittelalterlichen Bildschöpfungen zunächst auch unabhängig von einander eingesetzt werden und erst mit dem 15. Jh. meist als Paar gegeben sind; Longinus also, der in den Darstellungen des frühen und hohen Mittelalters, so etwa in der Kreuzigung des Rabula-Codex oder der Schwarzhöndorfer Wandmalerei aus dem 12. Jh. (s. bei G. Schiller, Ikonographie, Band 2, 1968, Abb. 327, S. 440 und Abb. 505, S. 522), häufig von Stephaton begleitet wird, als Verursacher der Seitenwunde Christi, rechts von diesem, der Gute Hauptmann, auch als Solist, fast ausnahmslos zur Linken des Gekreuzigten zu sehen ist.- Vgl. hierzu auch die Abhandlung zur Entwicklung des volkreichen Kalvarienbergs in Kap. II. 1.

Veranschaulichungen des 14. Jh weniger der Mantel, sondern, da es sich hierbei in der Regel um einen klassischen Schultermantel, ein überwurf- bzw. umhangar-tiges, meist nach hinten zurückgeschlagen getragenes Gewand handelt⁵²⁴, mehr noch die Bekleidung, die auf diese Weise sichtbar wird.

Sie besteht, entsprechend der eingangs stellvertretend für die Kompositionen des besagten Zeitraums benannten Hohenfurter Tafel (BA 346), aus einer den Körper des Soldaten umschließenden Rüstung, deren Gestaltung allerdings keinem einheitlichen Schema folgt. Somit ist neben einem **Ringelpanzer**⁵²⁵ samt langem Waffenrock, den beispielsweise die Miniatur

⁵²⁴ 9) Über die Entwicklung mittelalterlicher Mantelformen informiert neben dem entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, vgl. dort S. 166 f., sowie dem Artikel "Cloak, cape, mantle" bei D. Yarwood, Encyclopaedia, 1988, S. 91 f., vor allem die zuvor genannte, umfassende Arbeit von J. Wirsching, Die Manteltracht im Mittelalter, 1915. Bei dem traditionellen Schultermantel, mit dessen Herleitung und bildlicher Darstellung sich das nachfolgende der Untersuchung des Lanzenträgers Longinus und seines Begleiters gewidmete Kapitel beschäftigt, handelt es sich um einen auf der Schulter oder Brust zusammengehaltenen Umhang, der uns neben togaartigen Gewandformen bereits in den Bildwerken des 13. Jh., so etwa, in kurzer Schnittform allerdings, Nicolo Pisanos Veranschaulichung des Golgathageschehens, als Bekleidung des Guten Hauptmanns begegnet (s. bei G. Schiller, Ikonographie, 2. Bd., 1968, Abb. 507, S. 523) und sich für die Gestaltungen des 14. Jh., wie z.B. die Heilsbronner Kreuzigung (s. bei A. Stange, Gotische Malerei, 1. Bd., 1934, Abb. 204) oder auch den Erfurter Kalvarienberg aus der Zeit um die Jahrhundertmitte s. in 'Geschichte der deutschen Kunst 1350-1470, 1981, Abb. 244), als bestimmend erweist.

⁵²⁵ 10) S. dazu den betreffenden Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 209 f., und ebenso dort die Abhandlung zum Waffenrock, S. 278,- sowie bei P. Post, Die französisch-niederländische Männertracht, 1910, S. 7f.

eines Darmstädter Missales aus den 30er Jahren wiedergibt (BA 350), u.a. auch eine historisierende Rüstungsform in der Art eines **Klibanions**⁵²⁶ zu finden, wie es die in etwa zeitgleich entstandene Kreuzigung des Klosterneuburger Altars vorführt (BA 351)⁵²⁷.

Spielt der Mantel in der im 14. Jh. vorherrschenden Kostümausstattung⁵²⁸ auf die einzelne Künstler im 15. Jh., etwa Konrad Laib (BA 352), in ihren Kleiderkreationen zurückgreifen⁵²⁹, als attributives Rangabzeichen eine eher

⁵²⁶ 11) S. auch hier den entsprechenden Aufsatz bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 139 f.

⁵²⁷ 12) Wie schon die beiden vorangehend genannten Beispiele zeigen können, ist für die Darstellung der Rüstung keine verbindliche Gestaltungsform vorauszusetzen und diese somit auch kaum auf die Entwicklung des zeitgenössischen Rüstungswesens zu beziehen, welche durch die Ausbildung des Plattenpanzers charakterisiert wird. S. hierzu bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, die Artikel 'Armzeug', S. 16 f., 'Beinzeug', S. 28, und die Abhandlung zum 'Harnisch', S. 101, sowie das Kapitel A I, der unter Anm. 10 angeführten Untersuchung von P. Post, S. 7-12. Vgl. darüberhinaus den Aufsatz von Z. Zygulski, *Armour as a symbolic form*, 1984. Dabei handelt es sich um eine ritterliche Schutzkleidung, die in der Ausstattung des Guten Hauptmanns jedoch weitaus seltener vorzufinden ist als die alte Form des Kettenpanzers, der z.B. auch in den Kompositionen der Kölner Meister des 14. Jh. in einem um 1330 geschaffenen Flügelaltärchen oder dem beispielsweise dominiert (vgl. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 68).

⁵²⁸ 13) In verschiedenen Gestaltungen tritt daneben auch der togaähnliche Überwurf in der Ausstattung des Hauptmanns auf, so etwa in einer der frühen Kölner Kompositionen wie dem Hamburger Kreuzigungsaltärchen (s. bei R. Budde, Köln und seine Maler, 1986, Kat. 11, S. 201) oder auch einer französischen Kreuzigungstafel aus der Jahrhundertmitte (s. 'Walraff-Richartz-Museum', 1986, S. 41). Vereinzelt sind zudem Darstellungen zu finden, in denen sich der Kriegermann, wie in einem um 1380 geschaffenen Altar aus Osnabrück, zwar ritterlich gerüstet, doch ohne den ergänzende Mantel präsentiert (s. in 'Walraff-Richartz-Museum', 1986, S. 53).

⁵²⁹ 14) Dies gilt nicht nur für die Kompositionen des genannten und anderer süddeutscher Meister, auch in den künstlerischen Schöpfungen anderer Regionen und Epochen läßt sich der Rückgriff auf die traditionelle Mantelform beobachten, so z.B. in dem westfälischen Lempertz Altar aus den 20er Jahren (Tafel 9) oder etwa der um 1500 entstandenen Kreuzigungstafel eines Bremer Malers (s. bei H. Busch, Meister des Nordens, 1943, Abb. 241, S. 228).

untergeordnete Rolle, so verändert sich das Bild, wie bereits die Betrachtung eines Werkes gleich dem Wildunger Altar Konrad von Soests aus dem ersten Jahrzehnt des 15. Jh. deutlich werden läßt (BA 353), im Laufe der weiteren Entwicklung wesentlich.

Kein offener Mantel sondern ein mit Ärmeln versehenes Gewand verhüllt hier wie in vergleichbaren Bildschöpfungen des 15. Jh., in den Kreuzigungsbildern der um 1418 geschaffenen Goldenen Tafel (Tafel 7), nicht anders als in den 40er Jahren entstandenen Kalvarienberg des Hans Bornemann (Tafel 12), die Gestalt des Guten Hauptmanns⁵³⁰.

Mit den in diesen Kompositionen vorgestellten Kostümmodellen lernen wir eine Gewandform kennen, welche im allgemeinen als **Houppelande** bezeichnet wird. Ein sich im späten 14. Jh. verbreitendes Kleidungsstück, das zunächst überwiegend lang getragen, vor allem seine faltenreiche Weite, die im allgemeinen mit einem Gürtel in der Taille eingehalten ist, sowie der betont großzügige, tüten- oder beutelförmig gestaltete Ärmelschnitt charakterisiert⁵³¹.

⁵³⁰ 15) Als weitere Vergleichsbeispiele sind u.a. die Kreuzigung des Barfüßer Altars (Tafel 8) oder später dann der Kalvarienberg des Amelsbürener Altars (Tafel 14) zu nennen.

⁵³¹ 16) S. hier zunächst die Artikel von H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 120 f., und D. Yarwood, Encyclopaedia, 1988, S. 236, wobei die in diesen und ähnlichen Definitionen gegebenen Beschreibungen relativ vage bleiben und sich auf die meisten Formen von mantelartigen Obergewändern beziehen lassen. Was vor allem darauf zurückzuführen ist, daß jene Gewandformen in den malerischen Darstellungen des späten Mittelalters in einer Variationsvielfalt- und breite auftreten, die eine eindeutige terminologische und formale Bestimmung der einzelnen Typen kaum möglich macht. So kann die als Houppelande bezeichnete Robe z.B. ebenso mit schmalgeschnittenen Ärmeln ausgestattet sein, wie auch andere Mantelgestaltungen wiederum beutel- oder tüten-artige Armformen tragen. Dementsprechend sind verallgemeinernde Aussagen mit Vorsicht zu treffen, zumal wir nicht zu vergessen haben, daß es sich bei den zu betrachtenden Objekten um künstlerische Kreationen handelt, und wie im folgenden zu sehen sein wird, nur in Hinsicht auf grundlegende kostümliche Unterscheidungsmerkmale gleich der Kleidersilhouette zu leisten.

Gefertigt aus bestickten Seiden oder Brokatgeweben, geschmückt mit Zaddelwerk oder pelzverbrämt und zudem meist mit einer Schleppe ausgestattet, bildet die Houppelande das bevorzugte Repräsentationsgewand der von der französisch-burgundischen Hofgesellschaft propa-gierten Mode⁵³². In eben jener Form, in der sie beispielsweise die Miniaturen der Tres Riches Heures aus dem frühen 15. Jh. (BA 354) vorführen⁵³³, zeigt diese sich gleichermaßen im Rahmen der deutschen Tafelmalerei als Garderobe der Personen, die wie z.B. der Herodes der Goldenen Tafel (BA 355) oder der dunkelhäutige König des Wurzacher Altares (BA 356) zu den Hauptakteuren des verbildlichten Geschehens zählen⁵³⁴.

⁵³² 17) Zur Ausprägung und Bedeutung der sog. höfischen Mode im späten Mittelalter, insbesondere der französischen, informiert neben S. M. Newton, *Fashion in the Age of the Black Prince*, 1980, S. 21-28, die sich hier mit den Entwicklungstendenzen in der englischen und französischen Kleidung des 14. Jh. auseinandersetzt, vor allem F. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, 1987, S. 192-198, speziell zur Houppelande s. dort S. 195, zur Mode Burgunds, S. 202f. Vgl. weiterhin M. Scott, *The History of Dress*, 1980, deren Untersuchung sich im wesentlichen auf die französisch-burgundische Kleidermode des 15. Jh. konzentriert. Zudem ist auf die Arbeit von P. Post, *Die französisch-niederländische Männertracht*, 1910, zu verweisen, S. 35-51, welcher im Rahmen dieses sich vor allem der Analyse der verschiedenen Ärmelformen widmenden Kapitels als Bezeichnung der mantelartigen Obergewänder des späten Mittelalters den Begriff "Mantelrock" einführt (s. S. 38)- der hier im folgenden übernommen wird - und darüberhinaus der bereits zitierte Titel von J. Wirsching, *Die Manteltracht im Mittelalter*, 1915, anzuführen, s. hier zur burgundischen Houppelande, S. 27.

⁵³³ 18) Zahlreiche andere Beispiele sind vor allem im Rahmen der zeitgenössischen Buchmalerei, auch der des deutschsprachigen Raumes, zu finden, so etwa das Widmungsbild des um 1405 in Lüneburg vollendeten Sachsenspiegels, in dem sich Herzog Widukind in der betreffenden Gewandung präsentiert (s. bei M. Thomas, *Buchmalerei*, 1979, Kat. 35, S. 108).

⁵³⁴ 19) In ähnlicher Form begegnet einem die Houppelande so z.B. auch in den rheinischen Bildschöpfungen der Zeit als Kostümierung der dargestellten Handlungsträger, des jüngsten Königs in der Anbetung des sog. Ortenberger Altares aus den 20er Jahren (s. in 'Vom Jenseits ins Diesseits', 1995, Tafel 4) nicht anders als des Pilatus in der nach 1430 entstandenen Passionstafel des Kölner Meisters von St. Laurenz (vgl. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 298).

Trotz der gerade um die Jahrhundertmitte zu beobachtenden Ausprägung verschiedener regionaler, bzw. individueller künstlerischer Kleiderstile, die in Form wie Länge variieren⁵³⁵, bleibt der lange Mantelrock aus Samt und Seidenstoff auch in der Folgezeit für die dem Guten Hauptmann gegebene Ausstattung bestimmend.

Dabei vollzieht sich dennoch ein Gestaltungswandel, da das mantelartige Obergewand, das die Krieger in den Veranschaulichungen des späten 15. Jh. vornehmlich kleidet, von der Houppelande deutlich zu unterscheiden ist, wie es neben Werken gleich der Kölner Kreuzigung des Ursulameisters (Tafel 26) oder dem Münchner Kalvarienberg Derick Baegerts (Tafel 25) nicht zuletzt die Tafel Bornemanns bezeugt. Hier wie dort sehen wir ein voluminöses, vorn zu knöpfendes, zum Teil offen getragenes Kleidungsstück mit vergleichsweise gemäßigtem Ärmelschnitt⁵³⁶, das ungegürtet herabfallend eine breitere Silhouette als die Houppelande auszeichnet und anders als diese auch keinen Stehkragen sondern einen ausladenden, mit Pelzwerk besetzten Schulterkragen aufweist⁵³⁷.

⁵³⁵ 20) Hier sind Werke gleich der Kreuzigung des Schlägler Altares (Tafel 11), aber auch Kompositionen verschiedener westfälischer Künstler der Jahrhundertmitte anzuführen, die wie Johann Koerbecke in seinen Kreuzigungsdarstellungen den Guten Hauptmann in einem knielangen Obergewand präsentieren und dieses z.T. auch mit einem langgeschnittenen Schultermantel kombinieren (vgl. BA 348).

⁵³⁶ 21) Wird auch die Houppelande, wie zuvor betont (s. Anm. 16) nicht generell durch einen weiten Ärmelschnitt ausgewiesen, so kann dieser doch, ebenso wie die geschlossene Form des Gewandes, zumindest für die in den Darstellungen des vorangehend betrachteten Zeitraumes, also die in den ersten Jahrzehnten des 15. Jh. bestimmende Gestaltung der Robe als bezeichnend gelten, während das in der zweiten Jahrhunderthälfte bevorzugt verwendete Modell im allgemeinen eine Ärmelform von gemäßigter Weite, d.h. vor allem ohne die extreme, glockenartige Erweiterung des Unterarmes charakterisiert.

⁵³⁷ 22) Wobei die Silhouette der Gewandung das Hauptunterscheidungsmerkmal bildet, da zwar beide Robenformen stoff- und faltenreich gestaltet sind, die eine jedoch, die hochgeschlossene, meist gegürtete Houppelande, eine vertikal betonte Linie prägt, die andere sich dagegen in ihrer die Figur umstehenden Gestaltungsweise und dem die Schulterlinie unterstreichenden Kragen durch eine die Kontur verbreiternde Formgebung auszeichnet.

Womit die charakteristischen Merkmale der sogenannten **Schaube** beschrieben sind⁵³⁸, einer in Schrift- wie Bildquellen erst in der zweiten Jahrhunderthälfte vermehrt hervortretenden Gewandform⁵³⁹, die im ausgehenden Mittelalter große Popularität erlangt und die bürgerliche Männerkleidung, welche die Werke der Porträtmalerei des frühen 16. Jh. zeigen, von Ulrich Apts nach 1505 entstandenem Bildnis eines Greises (BA 357) bis zu Bartholomäus Bruyns Porträt des Gerhard Pilgram aus dem Jahre 1528 (BA 358), entscheidend prägt⁵⁴⁰.

In gleicher Weise findet die betreffende Mantelform auch in der Ausstattung der in den heilsgeschichtlichen Schilderungen wiedergegebenen Personen Verbreitung und bekleidet neben dem soldatischen Befehlshaber der Kreuzigung nicht nur die heidnischen Potentaten, sondern ebenso, bei Dürer wie bei Raphon, die Apostel- und Heiligengestalten (BA 359, 360)⁵⁴¹.

⁵³⁸ 23) s. dazu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 220 f., bei I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 407 f., sowie J. Wirsching, Die Manteltracht im Mittelalter, 1915, S. 28 f., und vor allem die Untersuchung von P. Post, Herkunft und Wesen der Schaube, 1913/25, S. 42 ff.

⁵³⁹ 24) So ist als einer der frühesten der insgesamt nur vereinzelt Belege, die im Rahmen der städtischen Kleiderverordnungen des deutschsprachigen Raumes zu finden sind, z.B. eine die Pelzverbrämung der Gewänder betreffende Anweisung der Leipziger Verfügung von 1463 anzuführen (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 325, und zu einem weiteren Beispiel, das die Dresdener Ordnung von 1482 liefert, s. S. 333).

⁵⁴⁰ 25) Eine Vielzahl von weiteren Beispielen lassen sich nennen, von Werken Bartholomäus Bruyns bis hin zu Bildnissen Christoph Ambergers (vgl. BA 293), mit denen wir uns im folgenden zum Teil noch eingehender beschäftigen werden.

⁵⁴¹ 26) Hier, in den Veranschaulichungen der biblischen Ereignisse und Legendenzyklen begegnet einem ein Trägerkreis der betreffenden Gewandform, der sich als ebenso groß wie vielschichtig erweist und von den Richtern Christi, so z.B. dem Pilatus einer von Derick Baegert geschaffenen Passionstafel (s. in 'GNM', 1994, Abb. 127, S. 61) oder auch einem heidnischen Potentaten in dem Bartholomäuszyklus Hans von Geismars (s. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde', 1992, Abb. 24c, S. 78) bis zu christlichen Märtyrern gleich dem Thomas Hinrik Levenstedes oder dem hl. Damian des Meisters des Hildesheimer Sippenaltares reicht (s. bei H. G. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974, Abb. 22.3, S. 159 und Abb. 91.1, S. 323) und selbst himmlische Wesen wie jenen Engel kleidet, der sich am häuslichen Leben der Hl. Familie in der Darstellung des Meisters des Hildesheimer Johannesaltares beteiligt (s. in 'Die deutschen und niederländischen Gemälde', 1992, Abb. 42a, S. 133).

Folglich wandelt sich, wie der die Grundtendenzen in der Kostümierung des Guten Hauptmanns in den spätmittelalterlichen Kreuzigungsbildern verfolgende Überblick deutlich werden läßt, mit der Gestaltung der Gewandung auch der Charakter ihres Trägers, der, zunächst meist artgemäß ritterlich gerüstet, im 15. Jh. dann einmal elegant umhüllt von der Houppelande weltmännische Kultiviertheit ausstrahlt, einmal stattlich-imposant mit der Schaubе ausstaffiert biedere Gesetztheit demonstriert.

Wie ist dieser Wandel zu erklären und damit die von Bornemann vorgenommene Formenwahl zu werten?

Eine mögliche Erklärung wäre darin zu sehen, die vorgestellten Modelle als Markierungspunkte einer Entwicklungslinie zu verstehen, in deren Verlauf das ritterlich höfische Ideal zugunsten des Vorbilds bürgerlicher Gediegenheit aufgegeben wird.

Eine derartige Deutung scheint allerdings allein insofern nur wenig überzeugend, als sich die betreffenden Kleiderstile einer eindeutigen zeitlichen und vor allem schicht- d.h. trägerschichtspezifischen Zuordnung weitgehend entziehen⁵⁴².

⁵⁴² 27) Davon konnten bereits vorangehende Untersuchungen, so z.B. die Beschäftigung mit der Gugel und deren Varianten zeugen, wobei in diesem Falle nun die potentielle, dh. die mittels der jeweils gewählten Gewandgestaltung aversierte Trägerschaft insofern stärker einzugrenzen ist, als die Qualität des Materials und der Verarbeitung, in der die Robe in den behandelten Kompositionen gegeben wurde, einer Bezugnahme auf unterschichtliche Gruppierungen widerspricht. So haben hier, ausgehend von der oben angestellten, die Frage nach dem Zeitbezug der Kostümierung implizierenden, Überlegung, inwieweit die Bevorzugung der als Reformatorentracht des 16. Jh. bekannten Schaubе in Hinsicht auf die Ausbildung gesellschaftlicher Leit- bilder aktuellen Entwicklungstendenzen Rechnung trägt, vielmehr die Vertreter derjenigen Schichten zu interessieren, denen ein derartiger Einfluß einzuräumen ist.

Nicht nur in der höfischen Mode nämlich, sondern gleichermaßen in der Garderobe des gehobenen Bürgerstandes tritt die Houppelande in den Bildnissen der niederländischen Meister, von den Werken Jan van Eycks bis zu den Porträts Hans Memlings, auf.

Im Gegensatz allerdings zu der aufwendigen Gewandgestaltung, welche die eingangs betrachteten Miniaturen der Tres Riches Heures (BA 354) vorführen⁵⁴³, wird in den Werken der nachfolgenden Jahrzehnte eine schlichtere Version der Robe als Ausstattung der darzustellenden Personen, und zwar für die Vertreter beider Parteien, gewählt. Somit ist Charles VII., gemalt von Jean Fouquet in den 50er Jahren des 15. Jh. (BA 361), nicht anders als der junge Mann, den Petrus Christus in der Zeit um die Jahrhundertmitte porträtierte (BA 362), in einer Houppelande aus ungemustertem Stoff und von dunkler, bzw. gedämpfter Farbe, deren einzigen Schmuck eine dezente Pelzverbrämung bildet⁵⁴⁴, gegeben.

In dieser Form bewährt sich die Houppelande in den künstlerischen Gestaltungen der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem als Kostümierung einer Personengruppe, deren Mitglieder zwar, wie vorangehend dargestellt, in Hinsicht auf ihre Standeszugehörigkeit differieren, in der Funktion, in der sie auftreten, jedoch übereinstimmen.

Gemeint sind die in zahlreichen Bildnissen der Zeit verewigten Stifter, die sich im Rahmen der von ihnen finanzierten Werke, so wie z.B. Tommaso Portinari in dem von Hugo van der Goes um die Mitte der 70er Jahre geschaffenen Altar (BA 363), in einer Gewandung der beschriebenen Art, meist in streng-feierlichem Schwarz, präsentieren⁵⁴⁵.

⁵⁴³ 28) Vgl. Anm. 18.

⁵⁴⁴ 29) So ist es in zahlreichen Gestaltungen, sowohl früheren, wie Jan van Eycks 1436 geschaffenem Porträt des Jan de Leeuw (s. bei O. Pächt, Van Eyck, 1993, Abb. 56, S. 108) als auch späteren, z.B. Hans Memlings Bildnis eines Mannes mit roter Kappe von 1467/70, zu sehen (vgl. in 'Hans Memling', Fig. 10, S. 16).

⁵⁴⁵ 30) Auch hier sind verschiedene andere Beispiele anzuführen, das 1473 geschaffene Porträt des Stifters Jan de Witte eines Brügger Meisters (s. bei M. Scott, A Visual History, 1986) ebenso wie das Bildnis des Adriaan Reins, welches das von ihm gestiftete Triptychon Hans Memlings von 1480 wiedergibt (s. in 'Hans Memling', 1994, Kat. 17, S. 90).- Dabei bleibt das Schwarz, das sowohl der Weltabgewandtheit und christlichen Demut Ausdruck geben, als auch spätestens mit der Favorisierung dieser Farbe durch die französisch-burgundische

Als Standardtracht der porträtierten Auftraggeberschaft charakterisiert die hier gezeigte Aufmachung bis in das ausgehende 15. Jh hinein auch die von den Künstlern des deutschsprachigen Raumes gefertigten Darstellungen des bewußten Personenkreises, wofür die Kreuzigungstafel Hinrik Bornemanns das beste Beispiel bietet, die den Stifter, den Hamburger Bürgermeister Tile Nigel (BA 364) in einer Robe von gleicher Form und Farbe wiedergibt⁵⁴⁶.

Die in diesen stellvertretend ausgewählten Kompositionen zu beobachtende Verbreitung der Houppelände in der Kleidung des bürgerlichen Standes läßt sich jedoch nicht allein als Prozeß der Popularisierung einer Oberschichtlich favorisierten Mode interpretieren⁵⁴⁷. Noch auf eine andere Tradition als auf die der Herrscherrobe ist die lange Bürgertracht zurückzuführen.

Adelsgesellschaft des frühen 15. Jh. weltmännischen Chic zur Schau stellen kann, bis weit über jene Zeit hinaus, und zwar, wie zu sehen sein wird, gleichermaßen im Rahmen der Darstellungen des deutschsprachigen Raumes vorherrschend.

⁵⁴⁶ 31) In gleicher Weise bekleidet, zeigt sich beispielsweise auch der von einem Kölner Meister zwischen 1475-80 porträtierte Johann Rinck (s. bei M. Scott, *A Visual History*, 1986, Abb. 147, S. 135) oder der im Rahmen des Memling'schen Greveraden-Altars von 1491 dargestellte Stifter (s. 'Kirchliche Kunst des Mittelalters', 1981, Kat. 86).- Zu diesem Thema s. auch L. Zinserling, *Stifterdarstellungen in der altdeutschen Tafelmalerei*, 1957, weiterhin W. Schmid, *Stifterbilder als historische Quelle*, 1944 sowie C. Schleif, *Donatio et Memoria*, 1990.

⁵⁴⁷ 32) So wie sich z.B. auch die Entwicklung verstehen ließe, die in Hinsicht auf die Zaddelmode zu beobachten war (s. dazu das Kap. IM KREIS DER AUSSENSEITER, S. 106f.). Wenngleich stets zu fragen ist, wer hier wen inspiriert und Modetrends ja keineswegs nur in der Oberschicht geboren werden - allein deren Mitgliedern allerdings, was Kosten- und Zeitaufwand betrifft, die Möglichkeit gegeben ist, diese in der Art auszubilden und zu kultivieren, wie es etwa im Falle der oben genannten Gewandverzierung zu sehen war.

Sie steht im Zusammenhang mit der Ausbildung der spätmittelalterlichen Berufsbeamtenschaft, deren nun vielfach der gebildeten bürgerlichen Oberschicht entstammende Mitglieder sich meist durch eine besondere Dienstkleidung auswiesen, wie sie schon den Sekretären des 1303 eingesetzten französischen Parlaments bei der Ausübung ihrer amtlichen Tätigkeit zu tragen vorgeschrieben war⁵⁴⁸.

Der Gebrauch einer derartigen berufsbezeichnenden Gewandung, die sich an der dem kirchlichen Ornat verwandten akademischen Tracht, der Kleidung der Gelehrten, wie z.B. der in zahlreichen Miniaturen des 13. und 14. Jh. vorgestellten Ärzte und Juristen, orientierte (BA 365)⁵⁴⁹, etablierte sich gleichermaßen in den Kreisen der obersten Verwaltungsbeauftragten der Städte, die der Würde ihres Amtes mittels einer langen Robe, meist von entsprechender Farbe, vornemlich in Rot, Violett oder Schwarz, Ausdruck gaben (BA 366)⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ 33) S. zunächst allgemein zum Thema "Amt" den entsprechenden Aufsatz von I.-M. Peters im LexMa, Bd. I, 1980, Sp. 549-53, und vgl. ebd. vom selben Autor den Artikel "Beamtenwesen", Sp. 1720-24. Zur Amtskleidung, s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 7 f.- Zu den "gens de robe longue" s. zudem auch bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S.201 f., und da-rüberhinaus bei A. L. Steinmann, Ständetrachten im Mittelalter, 1938, S. 831 ff.

⁵⁴⁹ 34) Zur Entwicklung der akademischen Trachten s. das Einleitungskapitel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, LV-LVII, und vor allem auch bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, "University Costume", S.185 f. Und auch einige frühe Darstellungen von Akademikern sind zu nennen, u.a. z.B. das Bild eines praktizierenden Arztes in der "Anatomie" des Guido de Vigevano von 1345 (vgl. bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, Abb. 315, S. 178), oder auch in der Veranschaulichung einer medizinischen Vorlesung einer französischen Miniatur aus dem frühen 15. Jh. (s. Europas ehrwürdige Universitäten', S. 208).

⁵⁵⁰ 35) So z.B. dient das Rot auch in der Tracht des vorsitzenden Stadtrichters, wie ihn unter den im 15. Jh. vermehrt auftretenden Gerichtsbildern beispielsweise die Gestaltung einer Grazer Tafel von 1478 zeigt, die hochgerichtlichen Befugnisse des Trägers auszuweisen. S. zur Darstellung des Richters sowie des übrigen Gerichtspersonals bei G. Kocher, Zeichen und Symbole des Rechts, 1992, S. 140-44, der auch zahlreiche Bildbeispiele vorstellt (zur genannten Grazer Tafel vgl. ebd. Abb. 152, S. 103).- Wobei die Farbgebung der städtischen Amtskleidung, so wie es bereits im Zusammenhang mit der Kostümierung des in den Diensten der Stadt stehenden Scharfrichters zu sehen war (s. das Kap. IM KREIS DER AUSSENSEITER, S. 119-123), insgesamt keinem einheitlichen Schema folgt, sondern stadtspezifisch variiert. So wird z.B. die Aufmachung des Kölner Bürgermeisters in den Darstellungen des späten Mittellalters, von dem

Demnach ist in einer Untersuchung des spätmittelalterlichen Mantelrockes, wie ihn etwa Bornemanns Porträt des Bürgermeisters Nigel wiedergibt, nicht nur auf das Vorbild der herrscherlich-höfischen Zeremonialtracht zu verweisen, sondern auch die Traditionslinie der bürgerlichen Kleiderrepräsentation aufzuzeigen⁵⁵¹, welche lange vor dem Auftreten der Schabe anhebt.

Diese scheint somit weniger einen Umbruch zu markieren, als vielmehr das Bestehende fortzuführen. Zumal uns in verschiedenen Bildnissen des späten 15. Jh. (BA 367) eine Tragweise der Houppelände begegnet, welche sich in dem einseitigen Umschlagen des hochgeschnittenen Gewandkragens, wie eine Vorform der Schabe ausnimmt⁵⁵² und damit die Vorstellung eines

Stifterbild des Meisters des Aachener Altares bis zu den Porträts Bartholomäus Bruyns (s. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 16) durch die in Rot-Schwarz gehaltene Mi-Parti-Gestaltung der Robe gekennzeichnet, s. hierzu auch die Publikation zu der Tagung des Forschungsinstitutes für Realienkunde zur "Visualisierung städtischer Ordnung", 1993.

⁵⁵¹ 36) Immer eingedenk der Tatsache, daß es sich hierbei um die Untersuchung des Gewandes in seiner bildlichen Darstellung und deren Deutung handelt, denn generell läßt sich die Entwicklung der ja in ganz unterschiedlichen, nicht nur an die akademische Tracht anlehrenden Formen auftretenden spätmittelalterlichen Amtskleidung nicht immer unabhängig von den im herrscherlich-höfischen Bereich ausgebildeten Kleidergestaltungen sehen. Was allein die Betrachtung des zuvor angeführten, im späten Mittelalter vielerorts die Ausstattung der Boten und Stadknechte bezeichnenden Mi-parti zeigen kann, das in der Dienstkleidung des Hofpersonals bereits vorgegeben ist (s.dazu wiederum das Kap. IM KREIS DER AUSSENSEITER.

⁵⁵² 37) Beispiele für eine derartige Tragweise der Robe treten nicht etwa in den Gestaltungen eines bestimmten Künstlers oder einer künstlerischen Region hervor, sondern sind in der niederländischen wie der deutschen Porträtmalerei des späten 15. Jh., in Hans Memlings um 1480 geschaffener Darstellung eines betenden Mannes (s. 'Hans Memling', 1994, Kat. 18, S. 93) wie dem genannten Männerbildnis, das vermutlich von Hermen Rode zwischen 1484-85 gemalt wurde, anzutreffen.

fließenden Überganges von der frühen zu der späten Fassung des Mantelrockes bestätigt⁵⁵³, die ja in den zeitgenössischen Porträts zunächst beide noch zum Einsatz kommen. Wie vorangehend bereits angedeutet, bildet das schlicht-strenge Gewand à la Houppelande ja bis in die 90er Jahre des 15. Jh. hinein die bevorzugte Kostümierung der als Stifter Posierenden⁵⁵⁴, während die breitausladende Schaubе jene Darstellungen dominiert, die darauf zielen, die öffentliche Funktion und Stellung der betreffenden Persönlichkeit eindrucksvoll zu demonstrieren. Wovon neben zahlreichen Werken der Bildnismalerei auch Kompositionen wie die Bilderhandschrift des Hamburger

⁵⁵³ 38) Dieser Befund der darstellerischen Gestaltung entspricht im wesentlichen der Einschätzung, die Paul Post in der bereits genannten Untersuchung zu 'Herkunft und Wesen der Schaubе', 1913/25, auch in Hinsicht auf die kostümgeschichtliche Entwicklung vertritt, der das Schaubengewand hier nun auf den als deutsche Form der Houppelande beschriebenen Tappert zurückführt (s. dazu S. 45 u. 47), eine Herleitung die in der nachfolgenden Literatur, so z.B. auch von H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, s. hier den Artikel 'Tappert', S. 259 f., dann häufig übernommen wird; Dabei handelt es sich allerdings um ein Gewand, das aus der Heroldstracht als ärmelloser, seitlich offener Überwurf bekannt, kaum mit der Schaubе in Verbindung zu bringen ist. Vgl. hierzu den betreffenden Artikel bei D. Yarwood, Encyclopaedia, 1988, S. 404, sowie F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, S. 197, die u.a. auch zwei Originalkostüme vorstellt, und vgl. zudem in dem Aufsatz von G. Jaacks, Städtische Kleidung im Mittelalter, 1983, S. 223. Als vergleichbar in der Formgebung läßt sich vielmehr die italienische "Zimarra" verstehen. Zur Zimarra s. H. Kühnel, Bild-wörterbuch, 1992, S. 287, bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 477, sowie bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, und die Bildbeschreibung S. 213, deren Entwicklung nun wiederum in Verbindung mit dem spanischen 'Zamarro' zu sehen ist, vgl. dazu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 286 und I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 476. Inwieweit in diesem Zusammenhang auch der Einfluß orientalischer Gewandformen eine Rolle spielt, soll an anderer Stelle noch zur Sprache kommen.

⁵⁵⁴ 39) S. hier die unter Anm 30 und 31 angeführten Beispiele sowie die entsprechenden Vergleichswerke, die im Bilderatlas zusammengestellt sind.

Stadtrechts von 1497 zeugen (BA 368), in deren Illustrationen verschiedener Rechtsvorgänge die Magistratspersonen und Patrizier auf diese Weise ausgezeichnet werden⁵⁵⁵.

Hier in der Kostümierung der benannten Miniaturen, die verschiedene Schaubenvarianten präsentieren, kündigt sich an, was in den entsprechenden Bildschöpfungen des nachfolgenden Jahrhunderts dann zur Ausprägung gelangt, in denen sich uns die Schauben als ein Universalkostüm des Mannes zeigt⁵⁵⁶, das den Bürgermeister wie Gelehrten oder Künstler und ebenso den Edelmann, vom Herzog bis zum Fürsten, ja selbst den Kaiser, wie Maximilian I. (BA 369, 370), kleidet⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ 40) S. dazu B. Binder, Illustriertes Recht, 1988, die in ihrer Untersuchung auch die verschiedenen Datierungs- und Zuschreibungsentwürfe diskutiert. Wobei die Autorin, anders als z.B. J. Bolland, der Hinrik Bornemann, den er entgegen der hier vertretenen Meinung (s. Kap. II. 2), mit dem Maler des Hamburger Jakobialtares identifiziert, als einen der Verfasser anführt, für eine Spätdatierung in das erste Jahrzehnt des 16. Jh. plädiert, welche sich allerdings alleine auf die Überzeugung stützt, daß verschiedene Holzschnitte aus Urs Grafs Passionszyklus als das entscheidende Vorbild der Hamburger Miniaturen anzusehen sind. Dabei handelt es sich jedoch um eine Annahme, die weder zu belegen ist, noch von einer überzeugenden Übereinstimmung in der vergleichenden Betrachtung getragen wird, zumal uns ebenso in Werken anderer Künstler vergleichbare Gestaltungen der entsprechenden Szenen begegnen und sich so z.B., was obendrein noch naheliegender erschiene, auch unter den Bildschöpfungen der verschiedenen Hamburger Maler-generationen, in Miniaturen und Altarbildern Hans Bornemanns ebenso wie etwa in Hinrik Funhofs Lüneburger Tafeln, gerade in Hinsicht auf die Raumbehandlung und den Szenenaufbau, Kompositionen von großer Ähnlichkeit finden lassen.

⁵⁵⁶ 41) Wobei die Schauben mit dem 16. Jh. durchaus auch als Repräsentationsgewand der Frau auftritt, so zu sehen in dem um 1500 entstandenen Bildnis der Barbara Krafft von Dellmensingen vom Meister des Pfullendorfer Retabels (s. in 'Meisterwerke massenhaft', 1993, Abb. 532, S. 371) ebenso wie in dem von Hans Holbein d. J. 1538 geschaffenen Porträt Christina von Dänemarks (s. bei J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Abb. 460, S. 395).

⁵⁵⁷ 42) So zeigen sich neben den Stadtvorstehern verschiedener Regionen, gleich dem Kölner Adrian von Brauweiler (s. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 17), Astronomen, Juristen und Poeten, z.B. der von Cranach 1509 porträtierte Christoph Scheurl (s. in 'Lucas Cranach', 1994, Abb. 156, S. 335) Theologen wie Erasmus von Rotterdam in der pelzverbrämten Schaubentracht, der sich in Holbeins Holzschnitt mit zwei übereinander getragenen Gewändern jener Art präsentiert (s. bei M. von Boehn, Die Mode - 16. Jahrhundert, 1923, S. 59) und bildet diese Robe gleichermaßen die Ausstattung von adeligen Herren wie gekrönten Häuptionen, Herzog Sigismund von Bayern-München in dem Jan Polack

Auch in diesem Falle also scheint eine eng gefaßte schichtspezifische Kategorisierung und darauf basierende Charakterisierung des zu untersuchenden Kleidungsstückes und seines Trägers gerade im Rahmen der heilsgeschichtlichen Bilderwelt kaum möglich, für deren Kostümkreationen ebensowenig wie eine verpflichtende Darstellungstradition etwaige modische Tendenzen des ent-sprechenden Zeitraums als allgemein verbindlich vorauszusetzen sind⁵⁵⁸

Dafür kann in besonderem Maße die dem Guten Hauptmann in den Veranschaulichungen der Kreuzigung verliehene Ausstattung als Beispiel dienen. Das gilt nicht nur für die in den Gestaltungen des zuvor behandelten frühen 16. Jh. gegebene Aufmachung, in denen die Schaubе, entgegen der sich in den Werken der Porträtmalerei vermittelnden Dominanz⁵⁵⁹, neben dem in einer neuen Variante auftretenden Kombinationsmodell von Rüstung und Schultermantel eine eher untergeordnete Rolle spielt⁵⁶⁰. Wie die

zugeschriebenen Bildnis (s. in 'Alte Pinakothek', 1986, S. 395), nicht anders als Kaiser Otto des Großen (s. dazu Bei 'Lucas Cranach', Abb. A 151, S. 210).

⁵⁵⁸ 43) Damit ist wiederum die grundlegende Problematik im Umgang mit den Kostümdarstellungen der mittelalterlichen Bildwerke angesprochen, die bereits in der Einleitung der Analyse diskutiert wurde (s. dazu Kap. I. 2.).

⁵⁵⁹ 44) Vgl. hier die unter Anm. 42 wie Anm. 25 genannten und im Bilderatlas vorgestellten Beispiele, die insofern noch zu ergänzen sind, als die Schaubе mit dem 16. Jh. vermehrt auch in den Stifterbildnissen, so z.B. verschiedenen Werken Bartholomäus Bruyns (s. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 64) zu finden ist und nunmehr namhaften wie namenlosen Personen zu einem stattlichen Aussehen verhilft.

⁵⁶⁰ 45) Zwar ist auch in den entsprechenden Darstellungen des 16. Jh. ein Nebeneinander verschiedener Ausstattungsformen zu beobachten, doch gewinnt das Rüstungs-Mantel-Modell mit dem ausgehenden 15. Jh. deutlich an Popularität, welches insofern als "neu" zu bezeichnen ist, als der Gute Hauptmann nun fast ausnahmslos in einer kompletten Harnischagnitur auf- tritt, wie es neben Hans Raphons Kreuzigungsaltären von 1506 und 1508 (s. Tafel 31, 32) desgleichen z.B. der Kalvarienberg des Meisters des Sassenberger Altares von 1517 vorführt (vgl. Tafel 38). Zu den Rüstungstypen des späten Mittelalters, die im nachfolgenden Kap. noch aus-führlicher zu behandeln sein wird, vgl. auch Anm. 12.

vorangehende Beschäftigung mit den Entwicklungsformen der langen Kleidertracht nun erkennen läßt, ist dies gleichermaßen auf die den Ausgangspunkt der Untersuchung bildende Kriegerkostümierung des Hamburger Kalvarienbergs zu beziehen.

Zwar wird von Bornemann und von einigen anderen Zeitgenossen die gegenüber der Houppelände aktuellere Form des Mantelrocks gewählt, nicht jedoch die aktuelle Form der Schaubе vorgestellt. Der offen getragenen und von einem breiten Schalkragen geschmückten Version des Gewandes⁵⁶¹ wird also jene geschlossene, mit einem vergleichsweise bescheidenen Schulterkragen versehene, ältere Fassung vorgezogen (BA 371), die in den Illustrationen des Hamburger Rechtsbuches z.B. noch als Kleidung der Gerichtsherren, vornehmlich der Angehörigen der älteren Generation, auftretend⁵⁶² in vergleichbaren Bildzeugnissen der Folgezeit dann allerdings

⁵⁶¹ 46) Welche, wenn auch erst im 16. Jh. weit verbreitet, doch im späten 15. Jh. allgemein bekannt gewesen sein wird, wofür nicht zuletzt der Bilderzyklus des vorangehend vorgestellten Hamburger Rechtsbuches spricht, da sich, und das gilt ebenso für die Gegenwart, öffentlich-zeremonielle Kleiderformen, in der Art der Amtsrobe, wie sie die Ratsherren der bewußten Handschrift zeigen, ja stets durch einen traditionell-konservativen Charakter auszeichnen.

⁵⁶² 47) Wobei die einzelnen Schaubenformen nicht immer strikt voneinander abzugrenzen sind, doch können wir hochgeschlossen getragene Roben mit eher schlichter Ärmelform und bescheidenem Kragen von weitgeöffnet herabfallenden, mit breitem Schalkragen geschmückten und in einigen Fällen zudem verkürzten Gewandformen unterscheiden, welche, wie z.B. in Miniatur "M" zu sehen, im wesentlichen jugendliche Träger kleiden, während die erstgenannte, traditionelle Variante, so beispielsweise in Miniatur "E" zu erkennen, überwiegend die mittels Physiognomie und Bartracht als Herren reifen Alters ausgewiesenen Amtspersonen ausstattet (vgl. bei Beate Binder, Illustriertes Recht, 1988, S. 123 und S. 116). Auf diese Weise, durch die Gegenüberstellung verschiedener Gewandstile, werden auch im Rahmen anderer Darstellungsbereiche, etwa in den Familienporträts von Stifterbildern, Generationsunterschiede sichtbar gemacht und so ist dem Familienoberhaupt, welches sich als Stifter eines der Werkstatt des Meisters von St. Severin entstammenden Altares zeigt, ein dunkler, geschlossener Mantelrock mit asymmetrischem Kragen gegeben, der junge Sohn dagegen in einer offenen Schaubе mit Hängeärmeln präsentiert, nicht anders als in Hans Holbeins Geburtstafel des Oberried-Altars (F. Winkler, Altdeutsche Tafelmalerei, 1941, S. 208) und dessen vielköpfiger Stifterfamilie, in deren Kostümierung die sich vollziehende Entwicklung der Schaubentracht von der traditionellen verhüllenden Form bis hin zu dem mit großzügigem Halsausschnitt und weitgeschlitztem Arm versehenen Modell, das der jüngste Familiensproß vorstellt, anschaulich wird.

kaum mehr zu finden ist⁵⁶³.

Nicht die Ausrichtung auf modische Tendenzen, sondern der Rückgriff auf Bewährtes erweist sich für die Gewandbehandlung Bornemanns demnach als prägend. Er scheint weniger darauf zu zielen, die darzustellende Figur, zugeschnitten auf den Zeitgeschmack, publikumswirksam zu aktualisieren⁵⁶⁴, als diese vielmehr in einen Traditionsbezug zu stellen, der in dem Deutungszusammenhang des kostümlichen Gesamtensembles betrachtet, den vielschichtigen Charakter des betreffenden Typus anschaulich macht.

Hierbei ist die Gestaltung der in einem fellgefütterten Krempehut bestehenden Kopfbedeckung zu beachten, mit der in den Bildzeugnissen des ausgehenden Mittelalters Trägergruppen ganz unterschiedlicher Abstammung und Wesensart

⁵⁶³ 48) Dies ließen bereits die vorangehenden Betrachtungen der Schauben in ihren unterschiedlichen Gestaltungsformen und Funktionszusammenhängen deutlich werden,- wobei jene Schaubenform im Rahmen der unter Anm. 47 genannten Bildnisse von Stifterfamilien, in denen wie etwa in der Sippentafel des Augsburger Bürgermeisters Wilhelm Besserer (s. in 'Meisterwerke massenhaft', 1993, Abb. 548, S. 402) die Generationsunterschiede per Kostüm vermittelt werden, allerdings auch in späteren Werken noch verschiedentlich überliefert ist.

⁵⁶⁴ 49) Mit "publikumswirksam" ist hier einfach "effektiv, aufsehenderregend", im Sinne von optisch auffällig gemeint, in der Art, wie sich z.B. die Raphon'schen Kompositionen im Gegensatz zu der Gestaltung Bornemanns beschreiben lassen, welcher glänzende Rüstungen und federgeschmückte Hüte oder aufwendige Turbankreationen für die Ausstattung seines Kriegers wählt (vgl. Tafel 30-33).

bezeichnet sind. Denn zum einen dient der Hut mit Pelzbesatz, der einem als traditioneller Bestandteil der Oberschichtlichen Gewandung in barettähnlich flacher, hermelingeschmückter Form vereinzelt bereits in der dem Guten Hauptmann in den malerischen Schöpfungen des 14. Jh. zugeordneten ritterlichen Ausstattung begegnet⁵⁶⁵, auch in den Kompositionen des nachfolgenden Jahrhunderts, und den nun aufkommenden, in der Art der Bornemann'schen Kreation gestalteten Modellen, die Repräsentanten des herrschaftlichen Standes auszuweisen⁵⁶⁶. Ob in der herzoglichen Festbekleidung, wie sie beispielsweise Jean de Berry in einem der Monatsbilder

⁵⁶⁵ 50) So etwa in der Ausstattung einer dem Heilsbronner Kalvarienberg nahestehenden Kreuzigungstafel (s. A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, 1. Bd., 1934, Abb. 152) oder auch der Kostümierung eines ebenfalls in den 30er Jahren geschaffenen Kölner Altares (vgl. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 69), deren Hutgestaltungen im wesentlichen jenem Kopfbeckungstypus entsprechen, der in den zeitgenössischen Darstellungen, so z.B. in den Miniaturen des Codex Manesse, vor allem die adelige Häupter wie Heinrich von Meißen z.B. zierte (s. E. Brüggemann, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, Abb. 123) und laut der Beschreibung von A. von Heyden, Die Tracht der Kulturvölker, 1987, als Kurfürstenhut anzusehen ist (s. S. 256, - allerdings ohne hier weitere Belege anzuführen). Während sich der Grafenhut, wie verschiedene Quellen bestätigen können (vgl. hierzu z.B. bei R. Schmidt-Wiegand, Kleidung, Tracht und Ornat, 1988, S. 174) durch den charakteristischen Bügel, wie etwa in einem Bildnis des hl. Wenzel aus den 80er Jahren des 14. Jh. wahrzunehmen (s. bei A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, 2. Bd., 1936, Abb. 30) auszeichnet. Mit den künstlerischen Formen der kostümlichen Standeskennzeichnung beschäftigt sich u.a. auch der Aufsatz von W. Sauerländer, Die Naumburger Stifterfiguren, 1977, (zum 'Grafenhut' s. S. 206), welcher sich in diesem Zusammenhang nicht zuletzt mit der Frage nach Tradition und Mode auseinandersetzt (s. hierzu vor allem S. 211 und 234).

⁵⁶⁶ 51) Dies gilt vor allem für die Adelsvertreter, welche uns die französischen und burgundischen Miniaturen des 15. Jh., so etwa in der "L'histoire des Charles Martel" aus den 60er Jahren vorführen, in der sich z.B. Karl der Kühne mit einem pelzbesetzten Krempenhut präsentiert, wobei nun allerdings, wie hier zu sehen, im Gegensatz zu den Kopfbedeckungskompositionen des vorangehenden Jahrhunderts Hüte mit einer zweigeteilten Krempenform insgesamt dominieren (s. bei M. Scott, A Visual History, 1986, Abb. 103, S. 100).

des für ihn geschaffenen Stundenbuches (BA 372) zeigt⁵⁶⁷, oder etwa in der Garderobe der als 'Gerechte Richter' vorgestellten Landesherren des Genter Altares Jan van Eycks vorgestellt (BA 373)⁵⁶⁸.

Auf der anderen Seite kann der Pelzhut gerade in der letztgenannten Variante als ein charakteristisches Ausstattungsstück der in den spätmittelalterlichen Bibel- und Legendenschilderungen in der Rolle der 'Guten Heiden' auftretenden Akteure gelten. Neben Bekehrten gleich den Königen aus dem Morgenland oder Konvertiten wie den römischen Legionären Gereon und Gregorius, die z.B. der um 1400 geschaffene Kölner Marienaltar (BA 374) derart bekleidet wiedergibt⁵⁶⁹, lassen sich zu diesen gleichermaßen diejenigen zählen, die den Alten Bund repräsentieren. Z.B. die Patriarchen und Propheten des besagten Eyck'schen Altares, in deren Kostümierung die gleiche Kollektion pelzbesetzter Hutmodelle zum Einsatz kommt, die, wie etwa das dem Priester

⁵⁶⁷ 52) Ist auch die Aufmachung der porträtierten Persönlichkeiten von Rang und Namen generell als eine Form der "Festtracht", dh. der öffentlichkeitswirksam-repräsentativen und somit in gewisser Weise standardisierten Kleidung anzusehen, so variieren doch zumindest die Kopfbedeckungsformen und scheint der Pelzhut wie auch andere Hutgestaltungen eher für große öffentliche Veranstaltungen oder Reiseunternehmungen reserviert, während die turbanartig gebundene Gugelkreation bei dem Auftritt im kleinen Kreis bevorzugt wird (s. Bilderatlas) Eine deutlichere Unterscheidung von privater und öffentlicher Garderobe findet sich z.B. im Rahmen der heilsgeschichtlichen Bildschöpfungen in der Darstellung der Ursulalegende eines Kölner Meisters aus der Jahrhundertmitte, in dessen Szenenreihe sich der Herrscher zur Privataudienz in einem kurzen Rock vorstellt, anlässlich des Empfanges eines ausländischen Gesandten dagegen eine bodenlange Robe wählt.

⁵⁶⁸ 53) Zum Bildprogramm des Genter Altares und der Tafel der "Gerechten Richter" s. bei O. Pächt, Van Eyck, 1993, S. 134, sowie bei N. Schneider, Jan van Eyck, 1986.

⁵⁶⁹ 54) Hier ist auf zahlreiche Vergleichsbeispiele des frühen wie des späten 15. Jh. zu verweisen, von einer niederländischen Zeichnung mit der Anbetung der Könige, in der sich der jüngste Regent in einem Hut mit hohem, pelzbesetztem Krempe nrand vorstellt (s. in 'Meister Francke', 1969, Tafel 43), bis zu dem Beweinungsbild des Hausbuchmeisters, in welchem uns Joseph von Arimathäa ebenfalls mit einem pelzbesetzten Krempe nhut, in diesem Falle nun mit einteiliger Krempe ngestaltung ausgestattet, begegnet (s. bei D. Hess, Meister um das >mittelalter-liche Hausbuch<, 1995, Abb. 92, S. 87).

Zacharias verliehene, mit hoher Kopf- und Krempeform ausgestattete Exemplar (BA 375) bereits in der Aufmachung der Reiter-schar der zuvor betrachteten Genter Tafel zu sehen war⁵⁷⁰. Allerdings ist diese nun, anders als dort vorgeführt, mit einem verhüllenden, langen Mantel und ebensolcher Barttracht kombiniert.

Mit der hier vorgegebenen Kostümkombination sind die wesentlichen Merkmale vorgestellt, die das Erscheinungsbild nicht nur der christianisierten Heiden, sondern gleichermaßen der zu missionierenden Christenfeinde in den malerischen Darstellungen der nachfolgenden Zeit insgesamt bestimmen (BA 376)⁵⁷¹. Wobei der oben gezeigten, umhangartig-herabfallenden Robe in den

⁵⁷⁰ 55) In gleicher Weise werden die Vertreter des Alten Bundes in den Kompositionen anderer zeitgenössischer Künstler ausgezeichnet, in der Veranschaulichung der Marienvermählung des Meisters von Flemalle z.B., der hier in der Kostümierung der mit dem Neuen Bund konfrontierten alttestamentlichen Figurengruppe neben verschiedenen Turbankompositionen ebenso ein mit rundem Kopf und vierteiliger Krempe versehenes, pelzgefüttertes Hutmodell präsentiert (s. O. Pächt, Van Eyck, 1993, Abb. 41, S. 66) oder etwa dem Heilspiegelaltar des Konrad Witz und seiner Darstellung des David, dessen Huttracht sich durch den auffallend hohen, einem Pilgerhut gleich, nur vorne aufgestellten Krempenrand ausweist (s. bei F. Winkler, Altdeutsche Tafelmalerei, 1941, S. 70). Jene Gestaltungsform der Kopfbedeckung also, die auch in der Huparade, welche der Eyck'sche Altar zeigt, neben der klassischen Version des Krempenhutes mit einteiligem und meist hermelinbesetztem schmalen Rand bevorzugt eingesetzt wird und nicht nur die Propheten und Prozessionsmitglieder der Lammanbetung, sondern gleichermaßen einige der als "Streiter Christi" deklarierten Ritter kleidet, denen, deuten wir diese als "Neun gute Helden" (s. N. Schneider, Jan van Eyck, 1986, S. 63) ja auch Persönlichkeiten wie Judas Makkabäus oder Josua angehören.

⁵⁷¹ 56) Neben den Heiligen und morgenländischen Weisen (z.B. in der Anbetung des Jacob von Utrecht, s. in 'Die Heiligen Drei Könige, 1982, Kat. 90, S. 209), werden in den Werken der zweiten Jahrhunderthälfte nicht nur die Heidenfürsten- und könige verschiedener Heiligenviten mit dem pelzbesetzten Krempenhut ausgestattet, wie etwa neben dem vorgestellten Vater Caeciliens in dem Funhof'schen Legendenzyklus (BA 376) der Herrscher des Sebastianaltars des Sippenmeisters (s. in 'Altkölner Malerei' 1990, Abb. 195), welche in diesen Schilderungen ja zu guterletzt fast ausnahmslos zum Christentum bekehrt werden. Auch Irrgläubige wie Herodes oder Pilatus finden sich derart kostümiert, wovon Kompositionen aller Regionen und Epochen, von Johann Koerbeckes Marienfelder Tafel (s. in 'Imagination des Unsichtbaren', 1993, Abb. B 2.13.3, S. 417) und dem sog. Lyversberger Passionsaltar (vgl. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 230) bis zu Hans Epsenrads Ecce-Homo-Bild von 1485 (s. bei H. G. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974, Abb. 11.1, S. 127), zeugen können.

Kompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte nun die klassische Schaubе, der geschlossen getragene, mit einem Schulterkragen versehene Mantelrock vorgezogen wird⁵⁷². Gerade in figurbetonten Varianten dem Kaftan deutlich ähnelnd und ja nicht selten, so in den Sippenbildern noch des 16. Jh. (BA 377) im Verein mit Turbankreationen dargeboten⁵⁷³, vermag jener sowohl die

⁵⁷² 57) Wie bereits aus den oben angeführten Vergleichsbeispielen zu ersehen, tritt der bewußte Hut nun überwiegend im Verein mit der traditionellen Schaubе in Erscheinung und wird der Träger obendrein meist mit einer üppiger Bartracht ausgezeichnet, wie es etwa die Darstellung des Pilatus in dem Passionszyklus des Lyversberger Altars (s. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 230) oder z.B. auch die Vorführung Christi des Hersbrucker Altares (s. in 'Die Gemälde des 13.-16. Jahrhunderts, 1937, Abb. 60) zeigt und ebenso das Bild des Herodes des Legendenzyklus Hinrik Funhofs kennzeichnet (s. bei H. G. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974, Abb. 10.3, S. 1212).

⁵⁷³ 58) Mantelartige Obergewänder besitzen in der Bekleidung orientalischer Länder eine lange Tradition, so z.B. auch das vermutlich aus Persien stammende, in der byzantinischen Herrschertracht des frühen Mittelalters auftretende Skaramagnion, ein mit Ärmeln versehener, zum Teil pelzverbrämter Mantel aus kostbarem Seidenstoff (s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 236). Nicht nur der Oberschicht vorbehalten, ist dagegen der Kaftan, bei dem es sich um eine in den asiatischen wie osteuropäischen Ländern und gleichermaßen in der Tracht der Ostjuden, bis weit in die Neuzeit hinein, verbreitete Form des langen Mantelrockes handelt, der, mit einem Steh- oder Schalkragen versehen und meist mit einem weitgeschnittenen Schoß ausgestattet, überwiegend gegürtet getragen wird (s. dazu I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 276, bei D. Yarwood, Encyclopaedia, 1988, S. 62, sowie F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, S. 244 ff., welche dort u.a. ein Originalgewand aus der Zeit um 1500 abbildet) Und nicht anders als den Kaftan in den Werken der italienischen Maler des ausgehenden Jahrhunderts, in Bellinis Porträts orientalischer Persönlichkeiten ebenso wie etwa in Carpaccios Legendenschilderungen, in der Regel eine aufwendige Turbangestaltung begleitet (vgl. hierzu bei F. Valcanover, Capaccio, 1989, Abb. 66, S. 68), werden auch die Schaubenträger in den zeitgenössischen Bildschöpfungen des deutschsprachigen Raumes mitunter kaftanartig gegürtet und mit einem meist voluminösen Turbangebände ausstaffiert gegeben. Ganz so wie z.B. der Gute Hauptmann in der bereits vorgeführten Prager Kreuzigung Hans Raphons zu sehen war (s. Tafel 30) und mit der Jahrhundertwende dann vor allem die Propheten und Vorfahren Christi, ob in der Darstellung der Wurzel Jesse des Geertgen tot Sint Jans oder dem Bildnis König Sauls Lucas van Leydens (s. bei J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Abb. 169, S. 178 und Abb. 528, S. 459), auftreten.

orientalische Note der Ausstattung zu unterstreichen, als auch besonders in der meist die Herrschenden und Richtenden in ihrer Amtsgewalt ausweisenden stoffreich-weiten Gestaltung, deren öffentlich-repräsentativen Charakter zu betonen⁵⁷⁴.

Dementsprechend läßt sich die Gewandung, die Bornemann für den bekehrten Krieger wählt, wenngleich es sich hierbei um eine für das 15. Jh. durchaus gebräuchliche Kleidertracht des Mannes handelt, doch insofern in gewissem Sinne als historisierende Kostümform verstehen, als sie im Kontext der Gesamtausstattung gesehen, eine Personenreihe bezeichnet, deren Vertreter, von den alttestamentlichen Vorfahren bis zu Pilatus und den Nachfolgern Christi reichend, in den Veranschaulichungen des späten Mittelalters, als Initiatoren und Kommentatoren der Ereignisse des heilsgeschichtlichen Geschehens erscheinen. Je nachdem ob sie den Part des Richters, oder, wie der Gute Hauptmann, den des Zeugen einnehmen, und, in dieser gleichsam überzeitlichen Funktion, somit auf der Schwelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart stehen.

⁵⁷⁴ 59) Hier ist insofern eine Unterscheidung zu treffen, als der repräsentative Charakter der meist mit Hut- und Kappenvarianten der beschriebenen Art kombinierten, verhüllend-schlichten Schaubenform, die sich gegenüber der, gleich der eleganten Houppelandegestaltung, für Glanz und Raffinesse herrschaftlicher Prachtentfaltung stehenden orientalisierten Schaubenfassung bieder-zugeknöpft ausnimmt, weniger personengebunden, sondern,- einer der amtlichen Pflichterfüllung dienenden Arbeits- kleidung entsprechend-, vielmehr überindividuell- funktionsbezogen erscheint.

Mit dem Begriffspaar "Vergangenheit" und "Gegenwart" sind zugleich die entscheidenden Stichworte für die Charakterisierung des nachfolgend zu untersuchenden Figurengespannes, des blinden Hauptmanns und des ihm assistierenden Soldaten, gegeben. Nicht aber die das Erscheinungsbild des zuvor beschriebenen Typus prägende Verschmelzung von traditionellen und zeitbezogenen Gestaltungselementen, sondern vielmehr die Konfrontation der gegensätzlichen Positionen vermittelt sich in der Betrachtung der den beiden Akteuren verliehenen Aufmachung. So setzt Bornemann in der Kostümierung des Longinus ganz auf Tradition und hebt sich damit deutlich von der im 15. Jh. vorherrschenden Darstellungsform des Lanzenträgers ab.

Während die Ausstattung jenes Kriegers in den entsprechenden zeitgenössischen Veranschaulichungen, die an anderer Stelle eingehender betrachten werden sollen, im allgemeinen in einem geschlossenen Mantelrock besteht, wird von dem Maler des Hamburger Kalvarienbergs dagegen ein überwurfartiges Obergewand, ein ärmelloser, offener Mantel, der seitlich gefibelt ist, gewählt (BA 378).

In dieser Gestaltung erinnert die Gewandung des legendären Römers an eine Bekleidungsform, welche für die Darstellungen des frühen Mittelalters als bezeichnend gelten kann⁵⁷⁵, in denen das obligatorische Tunikagewand des Longinus und ebenso des in den Kreuzigungsbildern der Zeit meist synchron agierenden Schwammträgers vielfach ein in der Art des **Sagums** gestalteter Schultermantel begleitet, wie es u.a. verschiedene Elfenbeine der

⁵⁷⁵ Im Gegensatz zu den sehr variantenreichen spätmittelalterlichen Gestaltungen erweist sich die Kostümierung des laut Aussage der einschlägigen ikonographischen Literatur als Soldat oder Centurio dargestellten Longinus (s. LCI, 1994, Bd. 7, Sp.410f.) in den Werken des frühen Mittelalters als weitgehend einheitlich, und ist als Oberbekleidung des zum Teil solo auftretenden kurzen Leibrockes des Lanzenhalters stets ein Mantel des beschriebenen Typs gewählt, eine Aufmachung, die allerdings, zumal meist ohne Kopfbedeckung gegeben, auch im Rahmen der bildlichen Veranschaulichungen nicht nur Angehörige des Militärs, sondern, wie wir im folgenden sehen werden, Personen-gruppen ganz unterschiedlicher Art ausstattet.

Metzer Schule, z.B. der Heribertkamm aus der zweiten Hälfte des 9. Jh. (BA 379), zeigen⁵⁷⁶.

Dabei handelt es sich um einen gleich der griechischen **Chlamys** über die linke Schulter gelegten und auf der rechten mit einer Spange zusammengehaltenen Umhang⁵⁷⁷, der zunächst meist kniekurz getragen im Rahmen des heilsgeschichtlichen Bildprogramms vor allem die Herrschergestalten kleidet. Dies gilt für den musizierenden David in der Darstellung des Lothar Psalters

⁵⁷⁶ Was nicht nur für Elfenbeinarbeiten des 9. und 10. Jh. gilt, sondern gleichermaßen für malerische Darstellungen der Zeit, wie etwa die Zeugnisse der Reichenauer Buchmalerei, wobei die Länge des Gewandes insgesamt zwischen kniekurz und wadenlang variieren kann (s. als Beispiel für vergleichbare kleinplastische Zeugnisse bei G. Schiller, Ikonographie, 1968, Bd. 2, Abb. 372, S. 461, zur Malerei vgl. hier, Abb. 394, S. 468).

⁵⁷⁷ Entsprechend der griechischen Chlamys wurde das römische Sagum und ebenso dessen spätere mittelalterliche Form aus einem rechteckigen Tuch, vornehmlich aus Wolle oder Filz, gebildet und diente wie auch die ähnlich geschnittene Lacerna zunächst vorwiegend als Kleidung der Reisenden und Reiter niederen Ranges, bevor dieses Gewand Aufnahme in die Garderobe der gehobenen Stände fand. Über das griechische Mantelmodell informiert der Artikel 'Chlamys' bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 52, weiterhin F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, vor allem S. 110, sowie C. Köhler, A History of Costume, 1963, S. 101 und Plate II, weiterhin J. Wilpert, Die Gewandung der Christen, 1898, S. 12.- Zum 'Sagum' s. H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 214, I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 402, und bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, vgl. zur römischen Männerkleidung, S. 120 und 128, zur gallischen Tracht S. 137, sowie der karolingischen Gewandung, S. 157f. Speziell zur 'Lacerna' s. zudem H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 152ff. und J. Wilpert, Die Gewandung der Christen, 1898, S. 16ff. Eine klare Unterscheidung der einzelnen Manteltypen ist jedoch, da die Tragweise die Erscheinungsform bedingt, in den künstlerischen Zeugnissen nicht immer zu leisten und so bleiben die Definitionen und Beschreibungen oftmals ähnlich unbestimmt. Sagen läßt sich zumindest, daß es sich bei der Lacerna insgesamt um einen leichteren Mantel als bei dem einfachen Sagum gehandelt haben dürfte, und sie gegenüber jenem und seinem charakteristischen seitlichen Verschuß zum Teil auch vorne, über der Brust befestigt, getragen wurde.

von 842/55 illustriert (Ba 380)⁵⁷⁸, ebenso wie für die in der Anbetung der Kapitellplastik aus St-Lazare in Autun aus dem 2. Viertel des 12. Jh. auftretenden morgenländischen Monarchen (BA 381)⁵⁷⁹ und gleichermaßen den thronenden Herodes Antipas (BA 382), dessen Tête-à-tête mit Salome ein aus St.Etienne in Toulouse stammendes Figurenkapitell des 12. Jh. thematisiert⁵⁸⁰. Hier nun allerdings wird der Mantel, dem **Paludamentum** ähnlich⁵⁸¹, in jener stoffreich-langen Form gegeben, die wie schon in den frühen Bildnissen der byzantinischen Hofgesellschaft⁵⁸² noch in den betreffenden

⁵⁷⁸ Neben der Figur des David zeigen uns die Bildgestaltungen des frühen wie des hohen Mittelalters auch andere Persönlichkeiten des Alten Bundes in einer derartigen Ausstattung, so z.B. König Saul in einem St. Gallener Psalter aus der zweiten Hälfte des 9. Jh. oder den Gesetzgeber Moses in der Mitte des 12. Jh. entstandenen Bibel von Admont (vgl. bei H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, 1927, S. 10 und S. 45).

⁵⁷⁹ Ganz ähnlich ist es in der Anbetung eines Metzger Elfenbeins des 9. Jh. oder der Huldigungsdarstellung des Evangeliiars Otto III. zu sehen (s. bei J. Beckwith, Early Medieval Art, 1985, Abb. 58, S. 66 und Abb. 90, S. 110).

⁵⁸⁰ Zu der Gruppe der christenfeindlichen Diktatoren, die gleich Herodes mit dem auf der Schulter gefibelten Mantel auftreten, sind ebenso Figuren wie Pilatus oder jener Hohepriester zu zählen, von dem, wie z.B. in der Darstellung der aus dem 9. Jh. stammenden Basilewskysitula gegeben, Judas seinen Lohn für den Verrat empfängt (s. bei J. Beckwith, Early Medieval Art, Abb. 112, S. 131).

⁵⁸¹ Anfangs in der Grundform des Sagums rechteckig, später dann wie die byzantinische Chlamys (s. dazu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 52 und C. Köhler, A History of costume, 1963, S.119f.) mit abgerundeten Ecken halbkreisförmig geschnitten, ist das weitfallende, waden- bis knöchellange römische Paludamentum als charakteristische Manteltracht der militärischen Befehlshaber zu beschreiben (s. H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 186 und I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 368) und in dieser Funktion in zahlreichen Bildnissen, so etwa der um 100 geschaffenen Statue des Feldherren Caesar von Acireale, vertreten (s. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, Abb. 86, S. 48).

⁵⁸² Das beste Beispiel bietet die Darstellung Kaiser Justinians in dem Wandmosaik von S. Vitale in Ravenna, in der sich der Monarch und desgleichen seine Gemahlin in einer den Körper fast vollständig verhüllenden, seitlich mittels einer perlenverzierten Fibel geschlossenen Chlamys präsentiert (s. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, Abb. 98 und 99, S. 54f.).- Vgl. dazu auch die Aussagen zur frühmittelalterlichen Herrschertracht, auf die im vorangehenden Kap. S. 154 verwiesen wird, sowie bei C. Köhler, A History of Costume, 1963, zur Ausstattung der byzantinischen Würdenträger, S. 119f., zum Ornat der deutschen Könige, s. S.146-149. Vgl. darüberhinaus zu Byzanz D. Yarwood, Encyclopaedia, 1988, S. 59ff.

Zeugnissen des hohen Mittelalters das Ornat der porträtierten Würdenträger, von Otto III. bis zu Konrad II., ausweist (BA 383)⁵⁸³.

Mit der in jener Zeit einsetzenden Verbreitung der langen Tracht in der Adelskleidung⁵⁸⁴ zeichnet sich jedoch ein Wandel in der Gestaltung der Robe ab.

Nunmehr wird dem seitlich genadelten Modell in den entsprechenden künstlerischen Kostümkompositionen der mittels eines über der Brust liegenden, vielfach beidseitig an Scheibenfibeln befestigten Bandes oder Riemens zusammengehaltene **Schnur-** oder **Tasselmantel** vorgezogen⁵⁸⁵,

⁵⁸³ Neben den Porträts von Otto und Konrad (s. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, Abb. 168, S. 95) sind zahlreiche weitere Bildzeugnisse anzuführen, das Bildnis Karl des Kahlen des um 870 entstandenen Codex Au-reus von St. Emmeran (s. E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, Abb. 159, S. 88) ebenso wie das Herrscherporträt, welches das von Heinrich II. im Jahre 1012 für den Bamberger Dom gestiftete Perikopenbuch (s. in Kat. 'Zierde für ewige Zeit', 1994, Tafel 3) enthält.

⁵⁸⁴ Dementsprechend läßt sich bereits zu Beginn des 12. Jh. u.a. auch ein Herzog, wie z.B. der im Bilderatlas vorgestellte Rudolf von Schwaben, finden, der in einen überwadenlangen Schultermantel gehüllt verewigt ist (s. bei J. Beckwith, Early Medieval Art, 1985, Abb. 164, S. 175). Vgl. hierzu im vorangehenden Kap. S. 153ff.

⁵⁸⁵ Dies betrifft nicht nur die Ausstattung der Herrscher und adeligen Herren, deren Porträts, wie im Falle Rudolf von Habsburgs etwa, in den Grabmälern des 13. Jh. so zahlreich überliefert sind (s. dazu die Untersuchung von O. Rady, Das weltliche Kostüm, 1976, hier Tafel III, Abb. 64), sondern ist gleichermaßen auf die Darstellung der Vornehmen und Edlen, von denen die Bibel- und Legendenschilderungen zu berichten wissen, zu beziehen. Und so treten uns nun neben Regenten des Alten und des Neuen Testaments wie König Salomon in der Chartreser Portalplastik z.B. (s. hierzu bei L. Ritgen, Die höfische Tracht der Isle de France, 1962, Abb. 3, S. 11) auch Propheten und Apostel, die wir bislang ja mit dem Pallium bekleidet sahen, in einem geschnürten Schultermantel entgegen, so etwa der hl. Johannes vom Triumphkreuz des Halberstadter Domes aus der Zeit um 1220 (s. bei O. von Simson, Das Mittelalter II, 1972, Abb. 210b).- Neben der allgemeinen Definition und Beschreibung jenes Manteltyps, die H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 230 und S. 261 liefert, s. zudem den Aufsatz von P. Post, Vom mittelalterlichen Schnurmantel, 1933. Über den Tasselmantel informiert weiterhin J. Wirsching, Die Manteltracht im Mittelalter, 1915, S. 22ff. sowie S.32., und vor allem, mit Hinweisen auf die in der Epik des 12. und 13. Jh. gegebenen Belege für das Auftreten der besagten Mantelform, E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, S. 83f. Auf die frühen Bildzeugnisse in der monumentalen französischen Skulptur des 12. Jh. verweist darüberhinaus G. Barmeyer, Die Gewandung der monumentalen Skulptur, 1933, S. 23ff.

welcher insofern besonders geeignet erscheint der adeligen Selbstdarstellung Ausdruck zu verleihen, als er die Figur des Trägers nicht verhüllt, sondern gleichsam als Rahmung des eigentlichen Gewandes fungierend diese äußerst vorteilhaft zur Geltung bringt⁵⁸⁶. Wobei nicht zuletzt die Tragweise des Gewandes, die sich u.a. in einem Bildwerk wie der vor 1241 geschaffenen Statue eines Königs der Reimser Kathedrale vermittelt (BA 384), eine Rolle spielt, der die Tasselschnur seines Umhangs mit eleganter Geste weit vom Körper abzieht⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ Schon der, dem Pluviale ähnlich, über der Brust mit einer Spange zusammengehaltene sog. Nuschenmantel, dem wir in den plastischen wie malerischen Werken des 12. Jh. so z.B. in dem Evangeliars Heinrich des Löwen als Tracht des heidnischen Königs Herodes vereinzelt begegnen (s. in 'Das Evangeliar Heinrich des Löwen', 1988, Tafel 7), gewährt größere Einblicke als das seitlich genadelte Mantelmodell, s. dazu bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 178 und bei E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, S. 85. Erst der geschnürte Verschluss aber erlaubt eine Tragweise des Umhangs, die nicht nur die Figur und das Gewand, sondern gleichermaßen das zumeist aus kostbarem Pelz oder anderen erlesenen Geweben gefertigte Mantelfutter optimal zur Schau stellen kann,- besonders dann, wenn der Mantel zudem mit einer Hand seitlich aufgehalten getragen wird, was in den Werken der höfischen Epik vor allem im Zusammenhang mit der Beschreibung der Bekleidung edler Damen zu finden ist, vgl. hierzu J. Bumke, Höfische Kultur, 1986, Bd. 1, S. 195f.

⁵⁸⁷ Auch dieses Motiv, welches Dichter wie Gottfried von Straßburg und seine Zeitgenossen ebenfalls vornehmlich als Ausdruck weiblicher Anmut preisen (vgl. hierzu erneut J. Bumke, Höfische Kultur, 1986, Bd. 1, S. 195f., sowie W. Sauerländer, Die Naumburger Stifterfiguren, 1977, S. 193), kommt in den bildlichen Gestaltungen gleichermaßen in der Präsentation männlicher Eleganz und Vornehmheit zum Einsatz,- was gerade im Bereich der Plastik des 13. Jh. anhand zahlreicher Beispiele nicht nur der erwähnten Naumburger Skulpturengruppe, sondern z.B. ebenso der plastischen Zeugnisse des Meißener Domes wie das Bildnis Otto I. zu belegen ist (s. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, Abb. 193, S. 109). Während aber das beschriebene Aufschlagen des Umhangs in den zeitgenössischen Werken nur gelegentlich auftritt, begleitet der stilisierte, mit leicht abgespreiztem Ellbogen ausgeführte Griff in, bzw. unter die Tasselschnur den besagten Mantel in der Mehrzahl der entsprechenden künstlerischen Darstellungen, zeigen sich Gewand und Geste hier zu einer stereotypen Ausdrucksform vereint, so daß vor diesem Hintergrund betrachtet auch der Segensgestus des in spätmittelalterlichen Bildern des Schmerzensmannes vielfach in einem Schnurmantel gegebenen Heilands gleichsam wie ein Zitat jener formelhaften Gebärde erscheint,- ein Zusammenhang, der im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht eingehender behandelt werden kann und in einer geplanten Einzelstudie untersucht nachgegangen werden soll.

Neben jenem Manteltyp, der, wie bereits die Auseinandersetzung mit dem als Ritter ausgestaffierten Guten Hauptmann zeigen konnte⁵⁸⁸, als überschichtliches Ausstattungsstück gleichermaßen in den Gestaltungen des darauffolgenden Jahrhunderts vertreten ist⁵⁸⁹, kommt das auf der Schulter geschlossene Umhanggewand erst mit dem späten 14. Jh. wieder vermehrt zum Einsatz, nun jedoch überwiegend in einer neuen Variante.

So unterscheidet sich der Mantel, der einem u.a. in der Kostümierung der Hl. drei Könige verschiedener Anbetungsdarstellungen, z.B. der Skulpturengruppe des Halberstädter Domes (BA 385), begegnet, vor allem insofern von dem klassischen Modell, als der Verschuß des Gewandes hier nicht von einer Nadel oder Spange, sondern einer auf der Schulter liegenden Knopfleiste gebildet wird⁵⁹⁰, welche das Kleidungsstück in Verbindung mit seinem glockenförmigen

⁵⁸⁸ Vgl. S. 157f. des vorangehenden Kap.

⁵⁸⁹ Hier sind als Belege neben verschiedenen Grabplastiken (s. O. Rady, *Das weltliche Kostüm*, 1976, Tafel, u.a. Abb. 65, 66 und 67) und Porträts von Adelsvertretern wie des Herren von Kürenberg in der Manessischen Handschrift (s. bei E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, Abb. 128) auch Bildnisse von biblischen Gestalten und Heiligen, von dem Issak des Psalters Ludwig des Heiligen (s. O. von Simson, *Das Mittelalter II*, 1972, Tafel IV) bis zu dem hl. Wenzel Heinrich Parlers von 1373 (s. bei E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, 1989, Abb. 216, S. 121), als Träger der beschriebenen Manteltracht zu nennen.

⁵⁹⁰ Knöpfe und Knöpfungen treten in den mittelalterlichen Kleiderdarstellungen erst mit dem 14. Jh. vermehrt in Erscheinung, in der Männerkleidung vor allem im Zusammenhang mit den figurbetonten, knappen Röcken, wovon u.a. die Porträts verstorbener Persönlichkeiten, beispielsweise des Johannes von Holzhausen, zeugen, welcher unter einem Mantelumhang mit seitlichem Knopfverschluß auch eine durchgehend geknöpfte Schecke trägt (s. E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, 1989, Abb. 238, S. 135).- Vgl. hierzu die entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 141f., und I. Loschek, *Mode- und Kostümllexikon*, 1988, S. 301

Schnitt als **Heuke** identifizieren läßt⁵⁹¹.-- Sie tritt ebenso in den malerischen Werken des ausgehenden Jahrhunderts, beispielsweise den Altären Meister Bertrams, in Erscheinung, in deren Szenenreihen sowohl die morgenländischen Regenten als auch Figuren wie Herodes oder Isaak derart bekleidet präsentiert werden (BA 386). Insgesamt erweist sich die lange Schnittform gegenüber dem kurzen, knapp hüftlangen Schultermantel, der die extravagante Aufmachung des jüngsten Königs in der Grabower Anbetung vervollständigt, dabei als vorherrschend⁵⁹².

⁵⁹¹ Zur Erklärung der gerade in der älteren Literatur oft widersprüchlich definierten Heuke, s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 115, sowie G. Jaacks, Städtische Kleidung im Mittelalter, 1983, S. 222f. Zeugnisse für das Auftreten des geknöpften Schultermantels liefert zudem die Arbeit von L.C. Eisenbarth, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, und ihre Auflistung der Verordnungen, die das betreffende Kleidungsstück anführen, vgl. hierzu Anhang III., S. 135. Weitere Belege bieten darüberhinaus die Berichte der Limburger Chronik, welche die Heuke bereits im Jahre 1350 verzeichnen und auch im Jahre 1370 dann die kurze Tragweise des Gewandes erwähnen, s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 292 und S. 303.

⁵⁹² Anders als es in Hinsicht auf die Verknappung der Röcke und Wämser zu beobachten war (vgl. in dem Kapitel IM KREIS DER AUSSENSEITER, S. 115ff.), stellt der kurzgeschnittene Mantel in den Bildgestaltungen der beschriebenen Art zu Anfang des Jahrhunderts (s. in 'Meister Bertram', 1965, Abb. 22, S.46) eine Ausnahme dar und findet sich auch in der Kostümierung der Könige der Anbetung in dieser Kürze nur äußerst selten. Als ein weiteres Beispiel ließe sich neben Meister Bertrams Anbetung allenfalls der bereits in den 60er Jahren des 14. Jh. entstandene, dem Leben des hl. Severus gewidmete Legendenzyklus des Erfurter Severi-Sarkophages anführen, welcher uns den Heiligen in einer kurzen, hier jedoch nun weniger knappen, bis über die Knie herabreichenden Heuke zeigt (s. 'Geschichte der deutschen Kunst 1350-1470', 1981, Abb. 133). Eingedenk des längeren Schnittes und ebenso der Tatsache, daß es sich bei der betreffenden Szene um die Verabschiedung des abreisenden Severus handelt, scheint das beschriebene Modell allerdings viel-mehr jenen in seiner halblangen und seitlich geschlossenen, zumeist aber ungeknöpften Form an das klassische Sagum anlehnenden Manteltyp wiederzugeben, der in den bildlichen Darstellungen sehr viel häufiger und wie etwa in Conrad von Soests Wildunger Altar vor allem in der Tracht der Hirten anzutreffen, durch das gesamte Mittelalter hindurch als Obergewand der niederen sozialen Schichten, insbesondere der im Freien arbeitenden Bevölkerung, sowie als Reiter- und Reisekleidung getragen wird.- Vgl. neben dem Aufsatz von M. Braun-Ronsdorf, Reisekleidung, 1962, S. 12-30, zudem die Untersuchungen von G. Jaacks, Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz, 1993, in dessen Figurenreihe der so benannte Kaufmann und desgleichen der als Handwerker ausgewiesene Tänzer derart ausgestattet auftreten (s. S. 122).

Dies gilt gleichermaßen für die Kompositionern des 15. Jh., in denen eine noch stärkere, alt- wie neutestamentliche Gestalten verschiedenen Charakters umfassende Erweiterung des mit der Heuke ausgestatteten Figurenkreises zu verzeichnen ist⁵⁹³, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem in der Tracht der Apostel und der Heiligen etabliert (BA 387)⁵⁹⁴.

In der Garderobe des Longinus aber, der ja mit dem 15. Jh. erneut an Popularität gewinnt und in den großangelegten Kreuzigungsbildern der Zeit

⁵⁹³ Neben den morgenländischen Königen sind zu diesen, um nur einige Figuren unter vielen zu nennen, z.B. Josua, in der er um 1410 geschaffenen Zehn-Gebote-Tafel eines Göttinger Meisters oder Pilatus, so etwa in der Darstellung des Barfüßer-Altars (s. in Kat. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde, 1992, Abb. 38, S. 116 und Abb. 36n, S. 111), und ebenso auch Joseph zu zählen, den wir in der Veranschaulichung der Darbringung im Tempel des Meisters des Marienlebens aus den 60er Jahren in einem seitlich geknöpften, langen Mantel sehen (vgl. in Kat. 'Giotto to Dürer', 1991, Kat. 37, S. 309).

⁵⁹⁴ Hier erweist sich die Reihe der mit einer Heuke bekleideten Akteure noch als weitaus größer und es scheint, daß sich von Reinhold bis zu Rochus insgesamt betrachtet, kaum ein Heiliger finden läßt, der nicht ein-mal auch mit einem Mantel dieser Art vorgestellt worden ist (vgl. u.a. z.B. bei A. Engelbert, Conrad von Soest, 1995, Abb. 84, S. 95, und in Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 200).

nur selten fehlt⁵⁹⁵, findet der geknöpfte Umhang so gut wie kaum Verwendung⁵⁹⁶.

Vielmehr kann die ihm verliehene Kostümierung in noch stärkerem Maße als die des Guten Hauptmanns von der Dominanz des Mantelrockes in den künstlerischen Kleiderkreationen des ausgehenden Mittelalters zeugen. Dementsprechend ist der Lanzenträger, wie bereits in Werken der Jahrhundertwende, dem Kalvarienberg des Veronikameisters oder Conrad von Soests Wildunger Tafel (vgl. Tafel 1, 3) zu sehen, zunächst fast ausnahmslos mit der hochgeschlossenen Houppelande ausgestattet⁵⁹⁷, während in den Gestaltungen der nachfolgenden Jahrzehnte dann vornehmlich die Schabe in ihren verschiedenen Spielarten eingesetzt wird⁵⁹⁸.

Gleichermaßen wird in den Kreuzigungsdarstellungen aus dem Umkreis

⁵⁹⁵ Dies ist im wesentlichen nur in Kreuzigungsdarstellungen gegeben, die auf das Personal weitgehend verzichten und ein auf die Kerngruppe, sprich Hauptpersonen gleich Maria und Johannes, reduziertes Figurenensemble aufweisen. Hin und wieder werden die Assistensfiguren auch von einem der beiden bekehrten Missetäter ergänzt, wobei die Wahl allerdings, anders als in den frühen Bildern von Christi Kreuzestod, in der Regel auf den Guten Hauptmann fällt, so etwa in einer aus dem Umkreis des Meisters der Georgslegende stammenden um 1485 datierten Tafel (s. in Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 185).

⁵⁹⁶ Eine Ausnahme bilden die großen niedersächsischen Altäre des frühen 15. Jh., der Kalvarienberg der Goldenen Tafel und das Kreuzigungsbild des Barfüßeraltares, die Longinus, ganz so wie zahlreiche andere der in den veranschaulichten Szenenreihen auftretenden Akteure, in einer Heuke wiedergeben (s. Tafel 7 und 8).

⁵⁹⁷ Als weitere Beispiele verschiedener Zeiten und Regionen lassen sich etwa der um 1415 entstandene Kreuzaltar des Warendorfer Meisters (Tafel 4) oder der Kalvarienberg des in den 60er Jahren geschaffenen Haldener Altars des Schöppinger Meisters (s. Tafel 17) anführen.

⁵⁹⁸ In den Kompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte ist die Houppelande als Bekleidung des blinden Hauptmanns kaum mehr vertreten, allein die Longinuskostümierung des Dortmunder wie auch des Münchner Kalvarienberges Derick Baegerts scheint jenem Typ des Mantelocks verpflichtet, während sich der Künstler in der eh. Berliner Tafel dagegen, dem Gros der Zeitgenossen wie etwa dem Kölner Sippenmeister entsprechend, für eine Schabe mit breitem Pelzkragen als Bekleidung des Lanzenträgers entscheidet (vgl. Tafel 22,25 mit Tafel 24 und Tafel 35).

Hinrik Bornemanns verfahren, ob bei dem Meister des Altares aus St. Petri (Tafel 33) oder bei Hans Raphon (BA 388) auch und Jan Baegert (Tafel 39), die übereinstimmend ein Schaubenmodell aus brokatenem Stoff mit breitem pelzbesetzten Kragen als Bekleidung des Soldaten wählen⁵⁹⁹. Nur in einigen wenigen der zeitgenössischen Kompositionen, etwa dem Kalvarienberg des Meisters des Aachener Altares (Tafel 37), trifft man dagegen auf die klassische, überwurfartige Mantelform, bei der es sich hier allerdings um eine palliumähnlich drapierte Gewandung handelt⁶⁰⁰.

Der seitlich mit einer Fibel zusammengehaltene lange Schultermantel aber, den Bornemann vorstellt, ist im Gegensatz zu der geknöpften Variante in den vergleichbaren Bildschöpfungen des ausgehenden 15. Jh. weder als Bekleidung des Longinus, noch in der Ausstattung anderer Figuren oder Szenen des veranschaulichten Kreuzigungsgeschehens gegeben⁶⁰¹. Allein

⁵⁹⁹ Dies gilt gleichermaßen für die malerischen Werke süddeutscher Künstler, so z.B. die Kreuzigungstafeln Hans Pleydenwurffs (s. J. Snyder, *Northern Renaissance*, 1985, Abb. 229, S. 234), wobei auch diese trotz der in Hinsicht auf die Mantelwahl festzustellenden Übereinstimmung keineswegs ein einheitliches Bild der betreffenden Figur vermitteln, was vor allem auf die insgesamt erheblich variierende Gestaltung der Kopfbedeckung zurückzuführen ist, welche, wie der Bilderatlas zeigt, von Pelzkappen in der Art der Bornemann'schen Ausstattung des Lanzenträgers oder Krempehüten, wie sie im Zusammenhang mit der Kostümierung des Guten Hauptmanns zu sehen waren, bis zu orientalischem anmutenden Hutgebilden und Turbankreationen reicht (vgl. hierzu z.B. Tafel 8,14, 35 und 39).

⁶⁰⁰ Hier bestätigt sich die zuvor beschriebene Beobachtung. So ist Longinus in den betreffenden Kompositionen, zu denen u.a. auch das Triptychon des sog. Delfter Meisters zu zählen ist (s. in Kat. 'Giotto to Dürer', 1991, Fig. 27, S. 38) zwar wiederum mit einem Gewand des gleichen Typs bekleidet, was die Kopfbedeckung, Haartracht und Physiognomie anbelangt, jedoch sehr unterschiedlich ausgestattet und tritt einmal als gesetzter Bartträger mit ausladendem Barett, einmal als jugendlich verwegener Krieger mit langer Mähne in Erscheinung.

⁶⁰¹ Auch in anderen Zusammenhängen ist jene Form des Schultermantels so gut wie kaum vertreten und im Rahmen des hier untersuchten Bildmaterials allein in einem Werk, dem Johanneszyklus der Lüneburger Altartafeln Hinrik Funhofs, gegeben, in dessen Veranschaulichung der an dem Gastmahl des Herodes teilnehmende Philippus in einem seitlich gefibelten, langen Umhang vorgestellt wird (s. bei H. G. Gmelin, *Spätgotische Tafelmalerei*, 1974, Abb. 10.3, S. 121).

die Kreuzigung des Boucicaut-Meisters (BA 389), zeigt den bewußten Manteltyp als Kostümierung des Guten Hauptmanns⁶⁰².

Auch die kurze, hüftlange Form des auf der Schulter befestigten Mantels, der sich im späten 15. Jh., nun meist mit geschnürtem Verschuß, generell häufiger finden läßt⁶⁰³, suchen wir in der Kostümierung des Blinden vergeblich.

Die eingangs vorgenommene Charakterisierung der Longinuskostümierung des Hamburger Kalvarienbergs kann in der näheren Betrachtung der

⁶⁰² Zwar läßt sich in der Kostümierung der in den spätmittelalterlichen Kreuzigungsveranschaulichungen agierenden Figuren hin und wieder auch ein über die Schulter zurückgeworfenes Umhanggewand in der Art des Mantels, wie ihn z.B. der blinde Hauptmann des im Umkreis des Liesborner Meisters entstandenen Lüner Kalvarienbergs vorführt, finden (s. in Kat. 'Westfälische Maler der Spätgotik', 1952, Abb. 135, Tafel 42), doch kann dieser vor allem aufgrund des Fehlens eines seitlichen Verschlusses, eines Knotens, einer Fibel oder Knöpfung also, als eine Form der Glocke, eines ein- oder beidseitig vom Saum bis zur Schulter hin aufgeschlitzten Überwurfs, identifiziert werden (vgl. dazu bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 90, sowie I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 214). Diesem war, seit der Mitte des 14.Jh. in schriftlichen Quellen zu belegen, schon in den frühen volkreichen Kreuzigungen, so etwa der Tafel der Erfurter Predigerkirche von 1360 (s. in Geschichte der deutschen Kunst 1350-1470, 1981, Abb. 244) oder später dann in der Komposition des Kölner Veronikameisters (Tafel 1) zu begegnen.

⁶⁰³ Dies trifft nicht nur auf zeitgenössische Zeichnungen und Stiche zu, die den kurzen Mantel, so wie auch in dem Ständereigen von Notkes Totentanz zu sehen, als charakteristisches Gewand der jungen Stutzer zeigen (s. dazu bei G. Jaacks, Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz, 1993, S., 121), sondern ebenso auf jene Bilder, welche die Lebens- und Leidensgeschichte Christi vergegenwärtigen. Auch in ihnen tritt der knapp hüftlange und geschnürte Umhang im späten 15. Jh. vermehrt hervor als Bekleidung des jüngsten Königs in der Anbetung des Hausbuchmeisters (s. bei D. Hess, Meister um das >Mittelalterliche Hausbuch<, 1994, Abb. 81, S. 83) wie auch des der Begleiterschar des Guten Hauptmann angehörenden Reiters des Amelbürener Altars (s. Tafel 14).

Gewandgestaltung demnach bestätigt werden, die, indem sie eine historische Gewandform imitiert, gegenüber der gleichsam zeitlos anmutenden Aufmachung des Guten Hauptmanns eine konkrete zeitliche Zuordnung des Trägers bietet, ihn als geschichtliche Gestalt begreifen läßt⁶⁰⁴.

Dieser Eindruck wird sowohl von der Wahl des Materials, des kleinteilig gemusterten Brokats von Rock und Kopfbedeckung⁶⁰⁵, als auch der Formgebung der das silbriggraue Haupt des bejahrten Kriegers schmückenden, fellbesetzten Mütze unterstrichen, die sich mit einer einteiligen relativ schmalgehaltenen Krempe und bauschigem Kopfteil versehen, deutlich an das in der bildlichen Tradition ältere, bereits in den Gestaltungen des 14. Jh. auftretende Modell des Pelzhuts anlehnt⁶⁰⁶.

b. MODISCHE PROVOKATIONEN -

Halbseidenes: Der Faltenrock im Streifenlook

Im krassen Gegensatz dazu steht die Aufmachung, die Bornemann dem Assistenten des blinden Hauptmanns verleiht (BA 390), mit welcher der

⁶⁰⁴ Ist die jeweilige, häufig ja durch die Position des Trägers nur ausschnitthaft wahrzunehmende Gewandform auch nicht immer eindeutig zu bestimmen, fällt es auch nicht leicht, zumal wenn Kragenstücke oder Kopfbedeckungen, Haupt- oder Barthaare den Verschuß verdecken, zwischen den verschiedenen Manteltypen wie Glocke und Heuke zu unterscheiden, so läßt die große glänzende Fibel in diesem Falle keinen Zweifel.

⁶⁰⁵ Vgl. hierzu das Kap. STANDES-TRÄGER, S. 147-50, in dem das Aufkommen des zu Zeiten Bornemanns bereits als Klassiker zu bezeichnende Granatapfelmuster beschrieben wird, das die in den Bildkompositionen des 14. Jh. vorherrschenden kleingemusterten Dekors im frühen 15. Jh. ablöst.

⁶⁰⁶ Dies wurde bereits im Zusammenhang mit der Untersuchung der Kopfbedeckung des Guten Hauptmanns erläutert, dessen in den künstlerischen Schöpfungen erst mit dem 15. Jh. vermehrt eingesetztes Hutmodell aus eben jener Form der Pelzmütze hergeleitet werden konnte, die bereits in den Darstellungen des 14. Jh. und zunächst vorwiegend als Ausstattung der vornehmen Gesellschaft zu sehen war, vgl. dazu in dem vorangehenden Kap. S. 172ff. (s. BA 372 und BA 373).

Maler erneut und entgegen seiner im allgemeinen durch Zurückhaltung gekennzeichneten kostümlichen Gestaltungsweise nun in sehr auffälliger Form von den Entwürfen der Malerkollegen abweicht.- Dies ergibt sich bereits aus der Placierung des sekundierenden Begleiters, der in den Kreuzigungsdarstellungen des ausgehenden 15. Jh. zwar einen festen Platz einnimmt⁶⁰⁷, doch häufig hinter Longinus postiert und halb von ihm verdeckt selten so viel Raum erhält, ja derart in den Mittelpunkt gerückt wird, wie in der Bornemann'schen Komposition⁶⁰⁸. In ihr ist der Blick auf den berittenen Gehilfen freigegeben, der in einer ähnlichen Position wie der hellebardenbewaffnete Fußsoldat mit dem Rücken zum Betrachter unmittelbar neben dem Kreuzesstamm zu sehen, die Aufmerksamkeit unweigerlich auf sich zieht, wobei die Kostümierung des Reiters nicht nur in Hinsicht auf ihre leuchtende Farbigkeit in der bewährten Rot-gelb-Kombi-nation eine wesentliche Rolle spielt⁶⁰⁹.

⁶⁰⁷ Als einen der frühesten Belege für das Auftreten des die Lanze führenden Kollegen ist eine böhmische Kreuzigungstafel aus der Zeit um 1360 zu nennen (s. bei G. Schiller, Ikonographie, 2. Bd., 1968, Abb. 518, S. 530), doch ist der Blinde in der Mehrzahl der entsprechenden Gestaltungen des 14. Jh. solo gegeben. Schon in den ersten Jahrzehnten des darauffolgenden Jahrhunderts läßt sich dann jedoch kaum noch eine Kalvarienbergdarstellung finden, in welcher der Gehilfe fehlt.- Dabei wird die Plazierung des Soldaten insgesamt ganz unterschiedlich gehandhabt, kann dieser zur linken wie zur Rechten seines Herren, frontal wie auch im Profil porträtiert sein.

⁶⁰⁸ Zwar weisen auch die spätmittelalterlichen Vergleichswerke von Baegerts Dortmunder Kalvarienberg (Tafel 22) bis zu den Altären der Kölner Maler, z.B. dem des Sippenmeisters (Tafel 35), kein verbindliches Schema in der Darstellung des Lanzenführers auf, der zum Teil als Fußsoldat, zum Teil als Reiter auftaucht, doch stimmen Kompositionen wie diese insofern überein, als sie aufgrund des Aufbaus der Figuren, die hier in der Art photographischer Gruppenporträts der jüngeren Vergangenheit in eng hintereinandergedrängten langgezogenen Reihen postiert sind, generell keinen derartigen Freiraum wie die vertikale Gruppenstaffelung des Ensembles, die Bornemanns Gestaltung prägt.

⁶⁰⁹ Damit greift Bornemann vor allem jene Farbkombination auf, welche die Kostümierung der beiden als Hauptpersonen der bislang behandelten Namenlosen zu bezeichnenden Figuren charakterisiert, die des 'Juden' und die des in gleicher Höhe auf der gegenüberliegenden Seite aufgestellten 'Aussenseiters', welche somit gleichsam wegweisend dazu beitragen, den Blick in die Tiefe, auf den unmittelbar neben dem Kreuzesstamm plazierten Reiter zu leiten.

Entgegen der Mehrzahl der Zeitgenossen, die das Erscheinungsbild des die Lanze führenden Gefährten entsprechend des ihm im allgemeinen zugewiesenen Statistenparts nur wenig individuell gestalten und diesen wie z.B. die Kölner Meister mit Helm und Armzeug bestückt, zumeist in soldatischer Ausrüstung z.T. mit orientalisierenden Kopfbedeckungsformen kombiniert, zeigen⁶¹⁰, präsentiert der Maler des Hamburger Kalvarienbergs den Kameraden des Longinus als aufgeputzten jungen Stutzer mit langen wohlfrisierten Locken und federgeschmücktem Barett.

Zwar kann das jugendliche Alter für die Darstellung des den Hauptmann begleitenden Gehilfen in den Kreuzigungsveranschaulichungen des 15. Jh. als allgemein üblich gelten, doch ist Herr und Diener in keinem der Vergleichswerke eine derart kontrastreiche Kostümierung wie in der

⁶¹⁰ Neben zahlreichen weiteren rheinischen Künstlern, beispielsweise dem Severinmeister oder dem Meister des Aachener Altars (vgl. Tafel 36, 37), lassen sich gleichermaßen niederländische und norddeutsche Meister, etwa der Maler des Hamburger Altares aus St. Petri anführen (Tafel 33), während Derick Baegert, wie schon der Schöppinger Meister, in seinen Werken dagegen orientalisierenden Kleiderformen den Vorzug gibt (Tafel 15, 25). Dabei sind, wie der Vergleich der im Bilderatlas vorgeführten Beispiele erweist, die einzelnen Kostümschöpfungen der in der Wahl des Darstellungstypes übereinstimmenden Kompositionen, nun keineswegs gleich-förmig, sondern durchaus eigenwillig und zudem differenzierter als in den Zeugnissen des beginnenden Jahrhunderts gestaltet, doch nimmt sich der Gehilfe auch in den spätmittelalterlichen Werken neben seinem legendären Herren in der Regel eher blaß aus, bleibt als einer unter vielen in gewisser Weise anonym.- Eine Ausnahme bilden in jeder Hinsicht die dem Meister von Liesborn und dessen Werkstatt zugeschriebenen Kreuzigungsaltäre, auf die wir im folgenden noch zu sprechen kommen werden, in denen der Handlanger des Longinus in Position und Kleidung aus der Gruppe des Personals deutlich herausgehoben wird, hier nicht als Charge, sondern vielmehr als Charakterdarsteller erscheint (s. Tafel 20).

Inszenierung Bornemanns gegeben⁶¹¹. Hier werden altbewährte Ausstattungsmodelle mit kostümlichen Gestaltungsformen konfrontiert, deren Bildtradition nicht etwa über Jahrhunderte weit zurückreicht, sondern allen-falls eine Zeitspanne von einigen wenigen Jahrzehnten umfaßt. So ist die Kombination von langer Haartracht und barettartiger Kopfbedeckung in den künstlerischen Zeugnissen erst mit den 70er Jahren häufiger zu finden⁶¹² und zunächst in den Kompositionen des Hausbuchmeisters z.B. vor allem in den Porträts der vornehmen Gesellschaft vertreten⁶¹³.

⁶¹¹ Schon ein frühes Zeugnis gleich der Kreuzigung des Meisters der Goldenen Tafel stellt dem greisenhaften Blinden einen jugendlichen und damit erwartungsgemäß treffsicheren Gehilfen zur Seite (Tafel 7).- Was allerdings die Kostümierung anbelangt, ist in dieser und in ähnlichen Kompositionen des frühen 15. Jh. insofern kein adäquater Gegensatz geschaffen, als der Begleiter des Longinus hier meist unauffällig-schlicht, der Aufmachung, die wir in den frühmittelalterlichen Porträts seines Herren kennenlernten, entsprechend in einem einfachen Rock oder Kittel und zudem barhäuptig auftritt. Zwar bieten die Bildwerke der zweiten Jahrhunderthälfte eine auch in Hinblick auf die Kleidung kontrastreichere Darstellung des ungleichen Paares, doch findet sich, wie aus den nachfolgenden Betrachtungen zu ersehen, kaum eine Gestaltung, die eine so scharf umrissene, pointierte Charakterisierung des Assistenten und somit spannungsvolle Gegenüberstellung leistet, wie die der Bornemann'schen Tafel.

⁶¹² Vgl. dazu die im Rahmen des Kap. "Das GEMEINE VOLK" vorgenommene Analyse der verschiedenen Kopfbedeckungstypen, vgl. hier zum Barett S. 12ff., und die dort zitierte Literatur. Mit der Entwicklung der langen Haarmode wird sich die Untersuchung im weiteren Verlauf noch eingehender beschäftigen, an dieser Stelle soll die Frisur jedoch zunächst nur in Verbindung mit der von Bornemann gewählten Kopfbedeckung, dem Barett, interessieren.

⁶¹³ Dies belegen neben Zeichnungen und Stichen des genannten Meisters und ebenso anderer zeitgenössischer Künstler, etwa Israhel von Meckenems bereits in den 60er Jahren geschaffene Darstellung einer elegant eingekleideten Tänzergruppe (s. bei J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Abb. 306, S. 291), desgleichen Bildkompositionen, die der Veranschaulichung christlicher Themen dienen, in denen auch ein ritterlicher Heiliger wie Martin von Tours, so in einem um 1470-80 niedersächsischen Altar, mit flachem Barett und überschulterlangen Locken ausstaffiert vorgeführt wird (s. in Kat. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde', 1992, Abb. 60a, S. 170).

In den Werken des ausgehenden Jahrhunderts begegnet einem dann bereits ein erheblich erweiterter Trägerkreis jener Frisuren- und Hutmode, welche nun weniger dazu dient, eine spezifische Schichtzugehörigkeit als vielmehr eine bestimmte Generation, die modebewußte Jugend, auszuweisen⁶¹⁴.

Folglich läßt sich Bornemanns Gestaltung der Kopftracht wenn auch nicht als innovativ, so doch durchaus als zeitbezogen bezeichnen⁶¹⁵, zumal sie in der Ausstattung des Reiters ein Gewand begleitet, das im Rahmen der

⁶¹⁴ Dementsprechend sind unter den Trägern jener Kopftracht, die die bildlichen Gestaltungen des betreffenden Zeitraums vorführen, nicht nur die vorangehend vorgestellten Mitglieder vornehmer Gesellschaftskreise, sondern wie z.B. in den Miniaturen des Hamburger Stadtrechts zu sehen, in gleicher Weise Angehörige bürgerlicher Schichten vertreten. Wobei es sich bei diesen, ganz so wie beschrieben, fast ausnahmslos um Männer von jugendlichem Alter handelt, die zudem im Gegensatz zu der älteren Generation in der Regel bartlos und mit schulterlang getragenen Haar auftreten (s. bei B. Binder, *Illustriertes Recht*, 1988, D, S. 115).- In Hinblick auf die Sichtbarmachung von Generationsunterschieden spielt die Frisur auch unabhängig von der besagten Kopfbedeckung eine wesentliche Rolle, was ganz besonders für Darstellungen gilt, welche wie die Porträts von Stifterfamilien die Barhäuptigkeit der Abgebildeten gebieten, in denen es, wie z.B. eine Stiftertafel des Kölner Sippenmeisters (s. in Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 202) verdeutlicht, nicht zuletzt die Länge der Haartracht ist, die uns zwischen Senior und Junior unterscheiden läßt.

⁶¹⁵ Zumal das in den Kleiderordnungen der deutschen Städte ja vor 1500 nicht zu belegende Barett erst mit der Jahrhundertwende zu großer Popularität gelangt (s. dazu die Auflistung der betreffenden Gebote die L.C. Eisenbarth, *Kleiderordnungen der deutschen Städte*, 1962, im Anhang ihrer Arbeit, S.148f. liefert), um dann, ob im Rahmen zeitgenössischer Porträts oder des heilsgeschicht-lichen Bildprogramms bis in das späte 16. Jh. hinein als bevorzugte Kopfbedeckung aller Schichten und Altersklassen, aller Rollen aufzutreten.- Dabei variiert die Formgebung des Kleidungsstückes, welches auch in den Werken von Künstlern anderer europäischer Länder verbreitet ist, insgesamt erheblich, kann das Barett, so etwa in Kompositionen italienischer Künstler, u.a. beispielsweise den Werken Pinturicchios (s. Kat. 'Giotto to Dürer', 1991, Fig. 105, S. 187), in der uns bekannten Weise klein und schlicht oder aber, wie z.B. in den Gestaltungen niederländischer Meister, bei Lucas van Leyden etwa (s. bei J. Snyder, *Northern Renaissance*, 1985, Tafel 75, S. 140) ausladend breit und geschlitz gegeben sein.

künstlerischen Kostümentwürfe der Zeit betrachtet eine Novität darstellt⁶¹⁶.

Wie aus dem Vergleich mit den Modellen, welche die bisherigen Untersuchungen in Hinblick auf die Männermoden zeigten, zu ersehen, ist es jedoch nicht das Kleidungsstück als solches, sondern vielmehr die Verarbeitung, die Farb- und Stoffbehandlung des von Bornemann gewählten, kurzgeschnittenen und gegürteten Rockes und insbesondere des Rockschoßes, die sich als neuartig erweist.

So charakterisiert den figurbetonten Stil jener sich mit dem ausgehenden 14. Jh. in den künstlerischen Zeugnissen verbreitenden kurzen Wämser und wamsähnlichen Gewänder im allgemeinen ja ein Kleiderschnitt, der die Hüftpartie wie die Brust und Taille zumeist eng umschließt, diese zum Teil auch durch seitliche Schlitzungen bzw. Ausschnitte sichtbar werden läßt oder sie mit der fortschreitenden Verknappung des Schoßes, die in den Kompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte, nicht zuletzt der Kostümierung des Bornemann'schen Hellebardenträgers, zu beobachten war, ganz enthüllt⁶¹⁷. Im Falle des bewußten Reiters hingegen entscheidet sich Bornemann für eine

⁶¹⁶ Immer ausgehend davon, daß die aus St. Katharinen stammende Kreuzigungstafel der Kunsthalle vor der Jahrhundertwende geschaffen wurde, s. hierzu auch die unter Kap. II. 2 angestellten Überlegungen zur Datierung und Zuschreibung des Hamburger Bildes. Ähnlich zu beurteilen ist als einzige weitere Gestaltung dieser Zeit, die den Gehilfen des Longinus derart kostümiert, die Prager Tafel Raphons (s. Tafel 30), wobei hier insofern kein vergleichbarer Kontrast in der Ausstattung von Herr und Diener auftritt, als eben beide mit dem federgeschmückten Barett versehen sind.

⁶¹⁷ Das Ideal der schlanken Linie kann für den Stil der in den künstlerischen Werken des 15. Jh. wiedergegebenen Rocktypen generell als bestimmend gelten, für den die Hüften lentnerähnlich umschließenden Männerrock der Kompositionen Meister Bertrams und seiner Zeitgenossen, nicht anders als für die in der zweiten Jahrhunderthälfte bevorzugt dargestellte, mit ange-kraustem Schoßansatz und meist ausgeschnittener schmaler Lendenpartie versehene Schecke, und wird darüberhinaus vor allem in jener figurbetonte Kombination aus taillenkurzem Wams und einteiligem knappen Beinkleid wirksam, die wir in den Bildern des ausgehenden 15. Jh., bei Grünewald (vgl. bei W. Fraenger, Matthias Grünewald, 1988, Tafel 100) wie Hans von Geismar (s. in Kat. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde', 1992, Abb. 24d, S. 78), vornehmlich als Tracht des in den Passions- und Martyrienszenen agierenden Personals kennenlernten. Vgl. hierzu auch S. 117ff. in dem Kap. IM KREIS DER AUSSENSEITER und das dort vorgestellte Bildmaterial.

Gewandbehandlung anderer Art und läßt den Lanzenhalter in einem Faltenrock auftreten, der den Leib in steifen Bahnen umsteht und zudem ein Streifenmuster trägt, das gleich der Ärmelpaspellierung quer gesetzt die Wirkung der die Körperkonturen überspielenden, kegelstumpffartig starren Schoßform unterstreicht.

Mit dieser Kombination von Plisse und Streifendessin scheint die Gestaltungsweise einer der populärsten der in den künstlerischen Kleiderkollektionen des 16. Jh. vorgestellten Formen des Männerrockes vorweggenommen. Diese wird bereits in den ersten Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende in zahlreichen Bildwerken eingesetzt,- nun allerdings im allgemeinen knie- bis wadenlang geschnitten und mit einem enganliegenden, dekolletierten Oberteil ausgestattet⁶¹⁸, so wie verschiedenen Herrscherporträts der Zeit, Dauchers Reiterbild Kaiser Maximilians (BA 391) oder etwa Conrad Meits Grabmal des Philip von Savoyens zu entnehmen (BA 392).

Insgesamt betrachtet tritt das betreffende Gewand allerdings zunächst überwiegend im Zusammenhang mit der ritterlich-soldatischen Ausstattung, d.h. in Form eines Waffenrockes auf, was insofern besonders zu betonen ist, als die Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Rüstungswesens nicht nur für die in den Kleiderbildern des 14. Jh. zu verfolgende Ausprägung der knappen Männermode, sondern auch in Hinsicht auf die gegenläufigen Tendenzen, die hier zu untersuchen sind, eine Erklärung bieten kann⁶¹⁹.

⁶¹⁸ S. dazu den Artikel 'Koller' in dem Kleiderverzeichnis bei L.C. Eisenbarth, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 135, und vor allem die Abhandlung zu dem Faltenrock des Mannes in dem Kat. 'Die Falte', 1987, S. 51-56.

⁶¹⁹ Ist doch mit der Untersuchung von P. Post, Die französisch-niederländische Männertracht, 1910, welcher die spätmittelalterlichen Wandlungsformen der männlichen Bekleidung aus einer Veränderung des Rüstungswesens, dem Übergang vom Kettenhemd zum Plattenpanzer, herleitet (s. hierzu 26f.), ein Erklärungsmodell gegeben, das nicht nur in der Untersuchung der modischen Entwicklungstendenzen des Mittelalters von Bedeutung ist, zumal einem auch in der Betrachtung der nachfolgenden Epochen unabhängig von dem jeweiligen militärischen System sowie dessen gesellschaftlichem Stellenwert vielfach Modetrends begegnen, die sich an Formen der soldatischen Ausstattung orientieren. Was gleichermaßen die weibliche Kleidung betrifft, wie u.a. z.B. ein 1913 in dem Magazin "Wiener Mode" veröffentlichter Beitrag zur Umarbeitung von Militärkleidung deutlich werden läßt,- s. bei E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989, S. 389, und vgl. darüberhinaus zum Military-Look des 20 Jh. bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 357.- Hier wären zahlreiche Überlegungen in

So läßt sich der Wandel der Kleidersilhouette mit der Ausbildung der spätmittelalterlichen Plattenpanzerung zu einem Harnisch, der die einzelnen Rüstungsteile mehr und mehr zu einem den Körper vollständig abdeckenden Ganzen vereint, in Beziehung setzen⁶²⁰. In deren Verlauf geht aus den Bauch- und Gesäßringen der sogenannte **Tonnenrock** hervor⁶²¹ und entstehen darüberhinaus dann vor allem ergänzende Harnischteile wie die

Hinsicht auf den Zusammenhang von Uniform und Mode anzufügen, Fragen nach Vorbildern und Feindbildern, nach politischen Protestbewegungen und Uniformierung, nach den sich wandelnden Weiblichkeitsidealen und den Helden unserer Tage, die heute, wie es scheint, vor allem in sportlichen Kämpfen geboren werden,- Fragen, die im Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit allerdings nur gestellt werden können, nicht aber zu beantworten sind.

⁶²⁰ Wie in dem vorangehenden Kapitel, S. 157, angedeutet, wird der Ringelpanzer im 15. Jh. zugunsten der aus genieteten oder geschnürten Metallsegmenten bestehenden Plattenpanzerung aufgegeben und bleibt nur in Form von Einzelementen, die den Harnisch ergänzen, wie etwa dem Panzerärmel- oder Kragen noch erhalten. Zur Entwicklung der mittelalterlichen Rüstung s. zunächst den Aufsatz von P. Krenn, Die Kriegsrüstung im europäischen Mittelalter, 1992, und darüberhinaus auch die Arbeit von C. Blair, European Armour, 1958, welche neben dem beschreibenden Teil einen umfassenden Katalog der einzelnen Bestandteile der kriegerischen Ausrüstung in der Zeit zwischen 1300 und 1600 enthält.

⁶²¹ Vgl. hierzu den entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 268, und in der o.g. einleitenden Abhandlung von P. Krenn, Die Kriegsrüstung im europäischen Mittelalter, 1992, S. LXXVII-LXXVIII, nach dessen Aussage der Tonnenrock in Deutschland, anlehnend an frühe italienische Vorbilder, mit dem zweiten Viertel des 15. Jh. auftritt. Dies läßt sich anhand einzelner erhaltener Originalstücke, Rüstungen italienischer Produktion aus dem späten 14. und frühen 15. Jh., sowie Plattenharnische deutscher Herkunft aus den 50er und 60er Jahren belegen, s. dazu den Katalog bei C. Blair, European Armour, 1958, S. 218 und 219. Während jene Form des Plattenpanzers in verschiedenen Werken der zeitgenössischen Plastik, vor allem der Grabplastik, aber auch Bildnissen, wie z.B. der um 1453 entstandenen Statue Friedrich III. (s. bei C. Blair, Abb. 34, S. 103), vertreten ist, sind in den malerischen Zeugnissen der Zeit allerdings nur vereinzelt Beispiele zu finden, und wird vor allem jenem Harnisch mit langem Tonnenrock, der sich in seiner zunächst ja noch massiveren Form, in der ihn uns etwa der Heilsspiegelaltar des Konrad Witz (s. bei C. Blair, Abb. 33, S. 103) als Ausstattung einer der drei Helden Davids vorstellt, in der derben Fußkampfrüstung bis in das 16. Jh. hinein hält (vgl. hierzu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 81, Abb. S. 84), in den künstlerischen Gestaltungen der Zeit generell der elegantere Reiterharnisch vorgezogen.

als Leistenschutz verwendeten **Beintaschen**, die im ausgehenden 15.Jh. im sog. **Rennzeug** z.B. zu meist knielangen **Schößen** vergrößert werden, entstehen, was zu einer erheblichen Verbreiterung gerade des Lendenbereiches führt (BA 393-95)⁶²². Dies erfordert eine entsprechende

⁶²² Mit der Ausbildung und Vervollkommnung der Plattenpanzerung gewinnt die Rüstung, um einerseits erhöhten Schutz, andererseits größtmögliche Bewegungsfreiheit bieten zu können, nicht nur an Stabilität, sondern zugleich auch eine körpergerechtere Formgebung, was u.a. eine erhebliche Verkürzung des Tonnenrockes mit sich bringt, der nun im Renn- und Stechzeug (s. H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 208 und S. 243) bereits vor der Jahrhundertwende mit den besagten Zusatz-elementen, den aus geschobenen Folgen bestehenden, an den knappen Rockansatz geschnallten oder geschraubten Beintaschen bzw. Schößen versehen wird (vgl. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 28 und S. 231, bei C. Blair, European Armour, 1958, die Katalognummern auf den Seiten 218-221). So weist der Harnisch des ausgehenden Jahrhunderts mit der sich über einer betont schmal gehaltenen Taille wölbenden Panzerbrust und seiner stark gerundeten Hüftpartie eine sehr viel figurbetontere Linie auf, als der frühere, zierlich-gestreckte Harnischtyp, der in den künstlerischen Werken allerdings vereinzelt noch bis in das beginnende 16.Jh. hinein dazu dienen kann, ritterlichen Heiligen wie Hans Raphons Alexander knabenhafte Schlankheit (s. in Kat. 'Die deutschen und niederländischen Gemälde', 1992, Abb. 78a, S. 200) zu verleihen.- Die im Rahmen der im Bilderatlas vorgestellten Originalmodelle im Laufe der weiteren Entwicklung zu beobachtende Ausdehnung der den Unterkörper schützenden Panzerung ist dann wiederum im Zusammenhang mit der unterhalb der Rüstung getragenen Bekleidung und deren Veränderung, dem Aufkommen der zunächst vor allem in der sog. spanischen Mode auftretenden weiten Puff- und Pluderhose zu sehen, welche eine Verbreiterung der entsprechenden Harnischteile von beträchtlichem Ausmaß verlangte.

Veränderung des Waffenrockes, der nun mehr dekoratives Beiwerk als Schutzbekleidung im wesentlichen bei ritterlichen Wettspielen und Schaukämpfen zum Einsatz kommt. So ist es in zahlreichen zeitgenössischen Veranschaulichungen höfischer Turniere, z.B. frühen Holzschnitten Lucas Cranachs (BA 396) oder Graphiken aus dem Turnierbuch Kaiser Maximilians (BA 397)⁶²³ zu sehen, hier wie dort mit einem plissierten Schoß und signifikanten Streifenmuster ausgestattet⁶²⁴.-- Daß es sich hierbei nicht bloß um

⁶²³ Seitdem die Infanterie in kriegerischen Auseinandersetzungen zunehmend eine entscheidende Rolle spielte, gewann das Turnier, das Kampfspiel in der Bahn, als Betätigungsfeld des Ritters erheblich an Bedeutung. Gründungen von Ritterorden und Turniargesellschaften, die im Laufe des 15. Jh. erfolgten, verraten das Bestreben des Hochadels das alte Ritterideal neu zu beleben, was vor allem unter Maximilian gelang, an dessen Hof sich ritterliche Schaukämpfe, für die aufwendige Ausrüstungen entworfen und angefertigt wurden, einer großen Beliebtheit erfreuten (s. dazu auch Q. von Leitner, Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, 1880/82). Hiervon können nicht zuletzt zahlreiche bildliche Darstellungen des endenden 15. und beginnenden 16. Jh. zeugen, die wie die genannten künstlerischen Arbeiten als Ergänzung des prunkvollen Reiterharnischs meist auch einen Turnierrock der besagten Art zeigen,- s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 276.

⁶²⁴ Auf die spätmittelalterliche Streifenmode wurde bereits in der Auseinandersetzung mit dem Mi-parti, der geteilten Kleidertracht, verwiesen (s. im Kapitel IM KREIS DER AUSSENSEITER, S. 119-123), in deren Gestaltung die Kombination von einfarbigen Textilien und von Streifenstoffen ja keine Seltenheit darstellt, wenngleich es sich hierbei in der Regel allerdings um längsgestreifte Gewebe handelt, die in den künstlerischen Zeugnissen aus der Zeit um 1500, dem Sebastianaltar des Sippenmeisters (vgl. in Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 193) wie dem Kreuzigungsbild des Meisters des Aachener Altars (s. Tafel 37), vor allem in der Beinbekleidung der soldatischen Akteure häufig auftreten. Quer gesetzte Paspelierungen und Streifen, die den zu untersuchenden Faltenrock charakterisieren, sind dagegen vor der Jahrhundertwende nur sehr selten zu sehen und treten erst mit dem 16. Jh. häufiger hervor, wobei die malerischen Kompositionen nicht immer deutlich werden lassen, ob der bewußte Streifen durch eine aufgesetzte Borte, ein eingezogenes Band oder aber ein eingewebtes Muster gebildet wird.

eine verbindliche Darstellungstradition handelt, können die aus dem frühen 16. Jh. erhaltenen Exemplare des sogenannten **Faltenrockharnischs**, einer Sonderform des Kostümharnischs, belegen (BA 398), die den faltenreichen Rockschoß und sogar seine den Saum zierenden Bordüren aus Eisen nachgebildet als festen Bestandteil der ritterlichen Paradeuniform wiedergeben⁶²⁵.

Weniger homogen als in den Beispielen der genannten Art, in denen das besagte Ausstattungsstück vor allem Personen von Stand und Rang bekleidet⁶²⁶, erscheint die Trägergruppe der kriegerischen Ausrüstung

⁶²⁵ Neben Originalstücken, wie z.B. der von Konrad Seusenhofer 1512/14 für Karl V. angefertigten Paraderüstung, die in ihrer steifen Pracht kaum mehr als tragbare Schutzkleidung, sondern in größerem Maße noch als etwa jene phantasievollen Harnischkreationen, welche die für das Maximiliansgrabmal geschaffenen Herrscherstatuen ausweisen, als reines Kunstobjekt erscheinen (s. bei W. Pinder, *Die deutsche Kunst*, 1957, Bd. III, Abb. 394 und Abb. 395), sind zudem auch zeitgenössische Entwürfe, so beispielsweise eine Zeichnung aus dem Musterbuch Jörg Sorgs anzuführen, in der die für Maximilian II. hergestellte Rüstung mit weitausschwingendem Bahnenrock zu sehen ist (s. bei C. Blair, *European Armour*, 1958, Abb. 58, S. 165).- Zur Literatur s. die entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 146 und das Schaubild S. 145, sowie S. 73f.,- weiterhin C. Blair, *European Armour*, 1958, hier vor allem S. 116f. und darüberhinaus die in dem Aufsatz von G. A. Closs, *Der Harnisch der Übergangszeit*, 1930, auf S. 150 gegebene Auflistung der, bis dahin erhaltenen Kostümharnische,- abgesehen hiervon ist diese Abhandlung allerdings kritisch zu betrachten, da der Autor, den Harnisch des 16. Jh. ohne weitere Begründung als bloße Nachahmung der Zeittracht, der bürgerlichen Mode, beschreibt (s. ebd.).

⁶²⁶ Geprägt vor allem durch die Tracht der großen Höfe, deren Mitglieder, die zum kindlichen Kampfspiel anleitenden Pädagogen in der Veranschaulichung fürstlicher Erziehung aus Kaiser Maximilians illustrierter Lebensgeschichte (s. G. Freytag, *Bilder*, 1987, S. 180), ebenso wie die an der von Lucas Cranach porträtierten Hirschjagd Friedrich des Weisen von 1540 teilnehmenden Herrschaften (s. in Kat. 'Lucas Cranach', 1994, Kat. 131, S. 313), in den bildlichen Überlieferungen höfischen Lebens vornehmlich in einem Rock mit plissiertem Schoß präsentiert werden, begegnet uns jene Gewandform auch im Rahmen von Schlachtendarstellungen, Drucken Burgkmaiers z.B. (s. in 'Kaiser, Gott und Bauer', 1975, S. 429) stets in der Ausstattung der ranghöheren Soldaten, der Anführer des Fußvolks und vor allem der berittenen Krieger (vgl. dazu den bereits erwähnten Aufsatz von R. Bleckwenn, *Beziehungen zwischen Soldatentracht und ziviler modischer Kleidung*, 1974, S. 110). Ja läßt sich der sog. Schoßrock (z.T., so z.B. bei C. Köhler, *A History of Costume*, 1963, S. 243, auch "Schoßwams" genannt) ausgehend von sozialkritischen Darstellungen der Ständegesellschaft, wie etwa Stichen des Petrarca-Meister aus den 30er Jahren (vgl. in 'Kaiser, Gott und Bauer', 1975, S. 52 und 427), schlechthin als kostümliches

ergänzenden Faltenrockes in den Verbildlichungen der heilsgeschichtlichen Ereignisse. Schon in den frühen Zeugnissen der 90er Jahre, in den Werken Dürers etwa, treten heilige Ritter (BA 399) wie Schergen und Marterknechte (BA 400) derart gewandet in Aktion⁶²⁷. Aber auch Kompositionen anderer

Erkennungszeichen des Adels und zwar, wovon u.a. z.B. das genannte Porträt der höfischen Gesellschaft Cranachs zeugen kann, des männlichen wie weiblichen bezeichnen. Als eines der frühesten malerischen Beispiele hierfür kann das Triptychon der Familie Holzhausen gelten, in welchem der Sohn der Stifter der Muttergottes in einem kurzen, gestreiften Faltenrock vorgestellt wird (s. bei R. Budde, Köln und seine Maler, 1986, Abb. 119, S. 139).

⁶²⁷ So sehen wir den Hl. Georg in Dürers Paumgärtner Altar in eben jenem Faltenrock mit Streifenmuster auftreten, in dem auch der soldatische Peiniger Christi in der Szene der Kreuzannagelung des sog. Wittenberger Marienaltars aus den 90er Jahren vorgestellt wird, hier wie dort noch in der kurzen, in den Werken des 15. Jh. vorherrschenden Form gegeben.- In den Bildgestaltungen des 16. Jh. dominiert dagegen, wie den vorangehenden Betrachtungen zu entnehmen, der halblange, d.h. knie- bis wadenlange Schnitt des Rockes, und so erweist sich demnach das, was über lange Zeit gerade als bestimmend für die Tracht der niederen Gesellschaftsschichten gelten konnte, d.h. das Mittelmaß, nunmehr als bezeichnend für die Kleidermode der edlen und vornehmen Persönlichkeiten, während die Bauern z.B. in den Standesporträts des betreffenden Zeitraums, wie etwa den zuvor genannten Stichen des Petrarca-Meisters (s. Anm. 52), jetzt allerdings zunehmend mit kurzem, die Hüften meist nur knapp bedeckendem Kittel abgebildet werden. Ob die Falte, d.h. die faltenreiche Kleidung des 16. Jh., allerdings als "spezifisch europäisches Ausdrucksmittel" des neuzeitlichen Menschen und dessen Selbstwertgefühl in einem Prozeß der Individualisierung zu verstehen ist, wie es in dem Katalog 'Die Falte', 1987, S. 40ff., beschrieben wird, scheint allein angesichts der ja gerade in Hinblick auf den Faltenrock zu beobachtenden Uniformität der Bekleidung fraglich.- Zumal die Entwicklung der faltenreichen Gewandung ja auch im umgekehrten Sinne zu interpretieren wäre, d.h. die Falte also als Mittel, um eine bestehende Unsicherheit zu kaschieren und dem Träger, unterstützt durch die Rahmung des Streifendessins, Halt zu geben, verstanden werden könnte.

Künstler, anderer Regionen und Länder sind anzuführen, die von Geertgen tot Sint Jans Wurzel-Jesse-Tafel und der Kostümierung der den Stammbaum bevölkernden Patriarchen (BA 401) bis zu der nicht selten mit einem federbesetzten Barrett geschmückten Soldatentracht reicht, die Nikolas Ulgemeiers Darstellung des Stephanus-Martyriums (BA 402) oder Raphons Kreuzaltar von 1506 in der Gruppe der Würfelspieler (BA 403) zeigt⁶²⁸.

Findet der gestreifte Schoßrock den vorausgehenden Beobachtungen zufolge auch bereits vor der Jahrhundertwende in der Ausstattung verschiedener Akteure der geschilderten Legenden- und Passionsgeschehnisse Verwendung, so stellt doch die Hamburger Tafel die einzige der zeitgenössischen Kreuzigungsveranschaulichungen dar, in welcher das in diesem Zusammenhang generell nur selten auftretende Kostümensemble aus Rock, Frisur und Kopfbedeckung die Garderobe des den Blinden begleitenden Gehilfen bildet⁶²⁹.

⁶²⁸ Dies gilt gleichermaßen für künstlerische Zeugnisse der Kölner Maler, z.B. die vom Severinmeister um 1500 geschaffene Tafel mit Vorführung Christi vor Pilatus (s. in Kat. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 311), oder auch niederländischer Meister, wie etwa Gerard Davids Brügger Martyriumsretabel (s. bei O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 182, S. 247), in denen es ebenso wie bei den Dürer'schen Gestaltungen wiederum Soldaten und Folterknechte sind, die den gestreiften Schoßrock, hier bereits in seiner längeren Form, tragen. In Hinsicht auf den Trägerkreis zeichnet sich in den Bildwerken des 16. Jh. jedoch insofern eine Veränderung ab, als dieser nun vorwiegend aus positiv belegten Personen gebildet wird und von dem morgenländischen König, den z.B. Martin Schaffners Anbetung zeigt oder Leonard Becks christlichem Ritter Georg (vgl. bei W. Pinder, Deutsche Kunst, Bd. III, Abb. 337 und Abb. 332), bis zu einem der Apostelknaben in Lucas Cranachs Sippenbild reicht, der dem kleinen Jakobus einen Faltenrock im Streifenlook als Spielanzug verleiht (s. W. Hütt, Deutsche Malerei, 1973, S. 167).

⁶²⁹ Während unter den Akteuren, die im Rahmen der Kreuzigungsbilder des endenden 15. Jh. vorgestellt werden, hin und wieder ein langhaariger Barrett-Träger begegnet und vereinzelt, so z.B., wie erwähnt, in Hans Raphons Altären auch der Begleiter des Blinden in einem derartigen Aufzug erscheint, kommt der Faltenrock da-gegen, erst recht im Verein mit der bewußten Kopftracht, nur in einigen wenigen Bildwerken der Zeit zum Einsatz, und hier wie etwa in dem Kalvarienberg des Severinmeisters (Tafel 36) allein als Bekleidung des soldatischen Personals, nicht aber des Longinus zur Seite dem stehenden Gehilfen zum Einsatz, der selbst in den Werken des frühen 16. Jh. nur äußerst selten in dieser Ausstattung vorzufinden ist. Allenfalls in Hinsicht auf die Konzeption des Gespanns, die Positionierung und Charakterisierung der Figuren lassen sich Gestaltungen ausmachen, die als mögliche Vorbilder der

Demnach erweist sich Bornemanns Gestaltung in der Bekleidung des Assistenten, die zwar nicht populär, aber eben gerade in dem Maße bekannt gewesen sein dürfte, daß der Betrachter sie als "modisch" einzuschätzen wußte, als ebenso innovativ wie diese in Hinsicht auf die Gewandung des Longinus als konservativ zu beschreiben war⁶³⁰.

Bornemann'schen Tafel in Frage kommen. Sie stammen aus der Werkstatt eines Malers, des Meister von Liesborn, dessen Kompositionen eine ähnliche Gegenüberstellung von ähnlich gegensätzlichen Typen, von greisem Hauptmann und blondgelocktem, feschen Jüngling zeigen (s. Tafel 20).

⁶³⁰ Daß Bornemann mit der Figur des jungen Stutzers einen zu dieser Zeit bereits geläufigen Typus vorführt, läßt sich nicht nur aus der Betrachtung der Bildzeugnisse ersehen, sondern ist ebenso anhand der sich in zahlreichen Schriften dokumentierenden Kleiderkritik des späten Mittelalters zu belegen. Denn bereits bevor ein Autor gleich Sebastian Brant den übertriebenen Kleideraufwand, die faltenreich-verschwenderischen Schnittform der Gewänder und vor allem den Frisurenstil der Modenarren rügt (s. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 341), begegnen uns, so z.B. schon in den Beschreibungen des Chronisten Thomas Ebendorffers aus den 50er und 60er Jahren, mißbilligende Äußerungen über das Auftreten der Vornehmen, welche ihre Haare lang herabhängen ließen, sie bleichten und kräuselten und sich "in aller Weichlichkeit der Frauen" gefielen (s. A. Schultz, S. 320), ganz so wie es auch in den spöttischen Versen eines um 1480 entstandenen Gedichtes von Hans Folz zu lesen ist (s. wiederum A. Schultz, S. 321).- Folglich können wir die jugendlichen Gecken, wie sie noch in den kritischen Texten des frühen 16. Jh. geschildert werden, in Hinsicht auf die als Hauptmerkmal des Stutzers zu bezeichnende und nicht zuletzt in Thomas Murners 'Narrenspiegel' auf dementsprechende Weise scharf gegeißelte Frisurenmode (s. hierzu bei U. Lehmann-Langholz, *Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung*, 1985, S. 284f.) doch eine gewisse Tradition bescheinigen.

Damit aber, indem der Befehlshaber traditionell gewandet auftritt, dem Täter dagegen ein aktueller Anstrich gegeben wird, ist die konsequenteste Umsetzung des in der Erfindung des Paares innewohnenden Gedankens, der Einsetzung von Typus und Antitypus, geschaffen, und in der auf diese Weise vollzogenen Vergegenwärtigung der historischen Handlung auch der Kern des verbildlichten Ereignisses getroffen, ist begangene Schuld und immerwährende Erlösungstat, ist gleichsam Gesetz und Gnade sinnfällig gemacht⁶³¹.

⁶³¹ Dieser Gedanke, der die Kreuzigung Bornemanns gleichsam als Vorläufer der 'Gesetz und Evangelium'-Bilder Lucas Cranachs und der sich in ihnen manifestierenden lutherischen Typologie verstehen ließe, in denen die Nebeneinanderstellung von Verdammnis und Erlösung, Tod und Auferstehung zu einem Lehrstück ge-raten, welches eine Stellungnahme des Betrachters fordert (s. dazu F. Ohly, Gesetz und Evangelium, 1984,- hier vor allem S. 30ff.), wird in der die Analyseergebnisse zusammenfassenden Interpretation der kostümlichen Gesamtkomposition der Hamburger Tafel aufgenommen werden.

C SEITENWECHSEL

7) DIE ELEGANZ DER HEILIGEN

a. MODEKLASSIKER

Das Grenzgebiet mit seinen Bewohnern wird nun verlassen, deren Bekanntschaft Anlaß gab, einer Frage nachzugehen, die im Laufe der Wanderung über den Kalvarienberg, d.h. je weiter diese sich von den Statisten, den Nebendarstellern, entfernt und den Hauptakteuren nähert, in zunehmenden Maße an Bedeutung gewinnt. Spielt doch die Popularität der Dargestellten bei der Überlegung, inwieweit eine Figur traditionell, inwieweit modisch kostümiert auftritt, sie also als historische Gestalt, oder aber als Zeitgenosse zu verstehen ist, vor allem insofern eine entscheidende Rolle, als der Betrachter sich, anders als in der Konfrontation mit denen, die nur als Träger einer Rolle zu erfassen sind, angesichts eines bekannten, namhaften Gegenübers nicht nur menschlich, sondern ganz individuell als Person angesprochen fühlen kann.

Somit gilt es, die letzte und auf den ersten Blick gegenüber den bereits bewältigten Etappen leichter begehbar erscheinende Strecke des Weges anzutreten.

Führten die vorangehend unternommenen Streifzüge auf unwegsamen, schmalen Pfaden durch enggedrängte Scharen von feindlichen Machthabern und grimmigen Soldaten, ein Gewirr von Fremden und Namenlosen, so geht die Reise nun talabwärts in heimischere Regionen, in denen alte Bekannte zu Hause sind, sich neben der Hl. Veronika die prominenten Mitglieder der trauernden Familie, die Gottesmutter mit ihrem adoptierten Sohn und die verwandten Frauen, die drei Marien, angesiedelt haben.

Vertraute Gesichter und vertraute Gestalten, von deren Leben biblische Berichte und Legendenschilderungen erzählen, deren Leiden und Erlösung unzählige Bildwerke detailgetreu vor Augen führen, unverwechselbar in ihren immer wiederkehrenden, für die jeweils veranschaulichte Szene typischen,

Handlungen und Positionierungen, Posen und Gebärden, den an ihre Tugenden und erlittenen Martyrien erinnernden Attributen.

Dementsprechend wäre zu mutmaßen, daß die Expedition unversehens zum Spaziergang gerät, ausgehend davon daß es unter den gegebenen Voraussetzungen aufgrund unseres Wissens, unserer Erfahrung, keiner weiteren Nachforschungen bedarf, um eine klare Einschätzung der zu untersuchenden Figurengruppe und ihrer künstlerischen Darstellung zu treffen.

Werden die Akteure im Kontext der bildlichen Gesamtausstattung begutachtet, dürfte ein derartiger Verlauf des Erkundungsganges durchaus zu erwarten sein. Anders aber, wenn man die Figuren isoliert betrachtet.

Denn was, außer ihrem Namen, ihrer Legende bleibt über die frommen Frauen und Männer, eine Heilige wie Veronika beispielsweise, zu sagen, entkleidet man sie der kennzeichnenden Beigaben.

Die Hauben der Veronika

Eine Antwort weiß die nachfolgende Untersuchung der oben angeführten Heiligengestalten zu geben, in der besonders überzeugend darzulegen ist, in welchem Maße, die letztgenannte Verfahrens- bzw. Betrachtungsweise den Befund der Analyse gegenüber dem zunächst vorherrschenden Eindruck der ersten Überprüfung verändern kann.

So läßt eine Auseinandersetzung mit den Bildnissen der in zahlreichen Kreuzigungsveranschaulichungen des späten 15. Jh. auftretenden Veronika⁶³², in der man von dem signifikanten Attribut, dem Schweiß Tuch Christi, absieht

⁶³² Trotz der frühen Popularität des Legendenstoffes, s. LCI, Bd.8, 1994, Sp. 543-5, läßt sich in Hinsicht auf die bildliche Vergegenwärtigung der Heiligengestalt, zumindest was die künstlerischen Zeugnisse der westlichen Welt anbelangt, auf keine entsprechend lange Tradition verweisen und ist diese in den Bildern der Passion und vor allem der Kreuzigung erst mit dem beginnenden 15. Jh. vermehrt zu finden. Bereits in den 20er Jahren in den be-treffenden Kompositionen zahlreich vertreten und ebenso in der Golgathaszene des Göttinger Barfüßeraltares (BA 404) wie der Kreuzigungstafel des Altars aus Steinhagen (BA 405) zu sehen, fehlt die Heilige auch in dem Figurenensemble der großangelegten Kreuzigungsbilder des ausgehenden 15. Jh., von den Werken Derick Baegerts (Tafel 22, Tafel 24) bis zu Kompositionen wie etwa dem 1501 geschaffenen Lübecker Schinkelaltar (BA 406), nur selten.

und die Aufmerksamkeit ganz auf die Person der Trägerin und deren äußere Erscheinung konzentriert, deutlich werden, daß die Heilige mit dem textilen Markenzeichen auch ihre Identität verliert.

Gegenüber dem legendären Accessoire ist das Bild, welches die spätmittelalterlichen Porträts von seiner Besitzerin vermitteln, vergleichsweise unbestimmt und wenig klar umrissen.- Weder in Typ noch Ausstattung durch einen wesenseigenen Zug, ein besonderes Kennzeichen ausgewiesen, bleibt die Gestalt hinter dem Emblem somit gleichsam anonym.

Einmal bieder-zugeknöpft als ältliche Matrone, einmal elegant-dekolletiert in jugendlicher Schönheit präsen-tiert, scheint die Darstellung Veronikas sowohl in Hinsicht auf die Physiognomie und Statur, als auch die Wahl der Kostümierung, deren Stil und Verarbeitung, insgesamt gesehen allein die Vielfalt der Gestaltungsformen zu charakterisieren⁶³³. Dies gilt vor allem für die Behandlung der Kopfbedeckung, die insbesondere im Rahmen der großangelegten Kreuzigungsschilderungen als das im Gedränge des Kalvarienberges zumeist einzig sichtbare Kleidungsstück der durch das oftmals lakengroße, Tuch ohnehin halbverdeckten Heiligen und ein dementsprechend bedeutsames Mittel, um diese dif-ferenzierend aus der Masse herauszuheben, in der

⁶³³ Insofern stimmen die Angaben, wie sie z.B. bei J. Braun, *Die Tracht und Attribute der Heiligen*, 1964, Sp. 716-7, und daraus abgeleitet, auch in den einschlägigen ikonographischen Werken übernommen, zu lesen sind nur bedingt. Denn hier wird, z.B. in der Beschreibung des LCI, Bd. 8, 1994, Sp. 543, der Bildtypus als durch die Jahrhunderte hindurch "erstaunlich konstant" beschrieben, was sich abgesehen davon, daß Veronika stets mit einer Kopfbedeckung versehen auftritt, wie in den nachfolgenden Betrachtungen zu belegen ist, selbst für die Zeit des späten Mittelalters kaum behaupten läßt.

Aufmachung der frommen Frau eine wesentliche Rolle spielt⁶³⁴.

Bereits ein flüchtiger Vergleich der Werke des späten 15. Jh. zeigt das betreffende Ausstattungselement in einer Variationsbreite, die vom schlichten weißen Kopftuch bis zum gestärkten und gerüschten Leinenschleier (BA 408, 409), von turbanartig aufgetürmten Stoffgebinden bis hin zu extravaganten, schmuckverzierten Hauben reicht, wie sie auch die unmittelbar unterhalb des rechten Schächerkreuzes postierte Veronika der Hamburger Tafel aufweist (BA 410)⁶³⁵.

Den vorangehenden Beobachtungen zufolge, läßt sich eine verbindliche Darstellungstradition in diesem Falle also alleine in dem Fehlen einer solchen sehen.

Somit bietet sich die Überlegung an, ob der permanente Wandel auf den Einfluß der Mode, der sich in den betreffenden künstlerischen Gestaltungen

⁶³⁴ In der Szene der Kreuztragung, wie sie z.B. die Meister der Nürnberger Malerschule, etwa Michael Wohlgemut und seine Kollegen vielfach wiedergeben (s. in P. Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg, Abb. 347), zeigt sich eine relativ konforme Gestaltung der Kopfbedeckung und wird Veronika meist mit weißem, leinenen Schleier, der Haupt und Hals verhüllt, sowie einem schlichtem Kleid und Mantel vorgestellt.- Auch in den Bildern, die allein der Veranschaulichung der Heiligen gewidmet sind, kommt das weiße Schleiertuch, allerdings überwiegend in phantasievolleren Drapierungen, bevorzugt zum Einsatz, doch ist das Augenmerk hier vor allem auf die Behandlung des Gewandes zu richten, dem wie etwa in der Tafel des Meisters von Flemalle (BA 407) Raum gegeben wird, sich in aufwendigeren Formen zu entfalten. Im Rahmen der volkreichen Kalvarienbergdarstellungen ist das zu gestaltende Kostüm dagegen nun aufgrund der räumlichen Situation im wesentlichen auf die Kopftracht reduziert, die es dementsprechend um so variantenreicher zu gestalten gilt.

⁶³⁵ Wie vielgestaltig sich die Kopfbedeckungen der Hl. Veronika alleine in den Darstellungen der Kreuzigung zeigen, läßt bereits dieser flüchtige Blick auf die zeitgenössischen Darstellungen deutlich werden, und auch in den Kompositionen des 16. Jh. erweist sich die Kopftracht der heiligen als vielgestaltig wie u.a. der Vergleich von Bildnissen wie z.B. der Kreuzigungstafel des Jakob Cornelisz van Oostanen (vgl. J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Farbtafel 73, S. 438) und der aus den 40er Jahren stammenden Skulpturengruppe des Kreuzaltares Johann Brabenders (vgl. in 'Imagination des Unsichtbaren', 1994, Abb. C 2.1, S. 610) zeigt.

geltend macht, zurückzuführen ist, und auf diese Weise die Anlehnung an den jeweiligen Zeitgeschmack in den Bildern Veronikas zum Tragen kommt. Was bedeuten würde, daß hier ganz bewußt modische Akzente gesetzt sind, um dem zeitgenössischen Betrachter die ihm in Hinsicht auf ihre Geschichte und ihr Handeln ja bekannte Heiligengestalt dementsprechend auch als einen "Mitmenschen" vorstellen zu können und somit ein Identifikationsangebot zu schaffen.

Unabhängig davon, wie man die Wirksamkeit einer derartigen Kostümbehandlung beurteilen mag⁶³⁶, erscheinen jene Mutmaßungen zumindest insofern naheliegend, als es sich bei der Darzustellenden um eine Figur handelt, die dem Künstler gegenüber den Akteuren, welche sich wie die engsten Vertrauten Christi, Maria und Johannes etwa, in der Hierarchie der Heiligen auf den oberen Rängen ansiedeln lassen, in seinem Schaffen einen größeren Freiraum bietet.- Gleiches gilt für die im Rahmen der volkreichen Kreuzigungsszenerie als eine der Begleiterinnen Mariens auftretende und im allgemeinen als Maria Salome beschriebene hl. Frau, die sich in den Kalvarienbergbildern des ausgehenden Mittelalters zumeist durch eine, was Material, Formgebung und Kleiderschmuck anbelangt, betont weltliche Gewandung von der eher schlicht-strengen Aufmachung ihrer Gefährtinnen unterscheidet⁶³⁷.

⁶³⁶ Was ja nicht heißen soll, daß der Zuschauer sich nicht ebenso in eine authentisch ausgestattete, historische Gestalt hineinzuversetzen weiß. Allerdings mag doch die Identifikation mit dem Dargestellten durch einen aktuellen Bezug, ein vertrautes Detail, erleichtert, bzw. schneller erreicht werden.- Wovon zumindest ein Großteil der Regisseure des 20. Jh. ausgegangen zu sein scheint, denn wie sonst wären etwa die stets mit Lidstrich und toupiertem Hinterkopf ausgestaffierten "Burgfräuleins" der in den 50er und 60er Jahren so zahlreich produzierten Ritterfilme zu erklären? Die Frage nach den "identifikationsfördernden" Gestaltungsmitteln bleibt auch weiterhin bestimmend und wird im Verlauf der Untersuchung noch eingehender zu diskutieren sein.

⁶³⁷ Wobei hier Vorsicht geboten ist, da die Identifizierung der trauernden Marien sich als äußerst problematisch erweist - zumal die einschlägige Literatur keine näheren Angaben liefert, außer darauf hinzuweisen, daß Maria Salome gewöhnlich in Tracht der Zeit wiedergegeben sei (s. LCI, Bd. 8, 1994, Sp. 306-7). Und so wird in der Regel diejenige der Marien, die reicher und auffälliger gekleidet auftritt als Maria Salome beschrieben, wenngleich in Darstellungen wie z.B. dem Sippenbild des Liesborner Meisters die hier durch einen Schriftzug ausgewiesene Maria Cleophae die deutlich elegantere von beiden ist (vgl. in 'Studien zum Meister von Liesborn', 1974, Abb. 56). Da das Problem im Rahmen dieser

Davon kann nicht zuletzt die Bornemann'sche Tafel zeugen, in welcher der am Fuße des Schächerkreuzes placierte Heilige Raum gegeben wird, den faltenreichen Rock ihres mit erlesenem Pelz gefütterten, brokatenen Kleides, wirkungsvoll zur Schau zu stellen, das in seinem eleganten Stil mit dem auffälligen Kopfputz der hl. Veronika korrespondiert. Auch hier ist es, neben der mit dem Weiß des vor dem Leib ausgespannten Tuches kontrastierenden leuchtend-rotgrünen Farbkombination und der hochgewölbten Form der Haube, ja ebenfalls das Material, das netzartig schillernde Gewebe der Kopfbedeckung, das den Blick auf diese lenkt.

Haarnetze und Hauben aus Netzgewebe spielten nicht nur in der Männermode des ausgehenden 15. Jh. eine wesentliche Rolle, sondern gewannen mit dem Aufkommen des Barettts ebenso in der zeitgenössischen Frauenkleidung eine neue Popularität⁶³⁸.

Untersuchung nicht zu lösen sein wird, soll zunächst von der allgemein üblichen Form der Differenzierung ausgegangen werden, wobei allerdings eine Unterscheidung von weltlich und geistlich orientierter Bekleidung sinnvoller erscheint, denn inwieweit in diesem Zusammenhang von modischer Kleidung die Rede sein kann, wird erst die Analyse zeigen.

⁶³⁸ Die in der Männerkleidung im Verein mit dem Barett auftretenden Haarnetze, bzw. Haarhauben wurden bereits zu Beginn der Untersuchung in dem Kapitel DAS GEMEINE VOLK, S. 11-14, behandelt.- An dieser Stelle sei noch einmal auf die entsprechende Literatur verwiesen, s. hierzu bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 96. sowie bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 230f. und darüberhinaus vor allem den Artikel 'Nette' im Kapitel VII, S. 61f. der ausführlichen Untersuchung von G. Krogerus, Bezeichnungen für Frauenkopfbedeckungen, 1982, sowie den Aufsatz von E. Heinemeyer, Zwei gotische Frauenhaarnetze, 1966, S. 13-22.

Dienten sie den Damen bis dahin vor allem zur Befestigung der aufwendigen Schleierkonstruktionen (BA 411)⁶³⁹, so sind die Haarhauben in den Zeichnungen, Stichen und Gemälden, welche die verschiedenen Stände porträtieren, mit der Jahrhundertwende vermehrt ohne die sie verdeckenden Stoffaufbauten zu sehen. Wenngleich die Gestaltung des unbedeckt auftretenden Typus allerdings zum Teil erheblich von dem ursprünglichen Modell, welches das Haar funktionsgemäß fest zusammenhält, abweicht und sich vielfach als ein von der Frisur und deren überaus variantenreichen, oft mit verstärkenden Materialien wie textilen Elementen kombinierten Kreationen, getragenes Haar-Hauben-Gesamtkunstwerk erweist (BA 412)⁶⁴⁰.

So vielgestaltig die Spielarten der meist voluminösen Netzhaubenkonstruktionen einerseits jedoch auch ausfallen, so einheitlich

⁶³⁹ Denn während das Haarnetz in den Kopftrachten, denen wir in den künstlerischen Zeugnisse des 13. und 14. Jh. begegnen, hier im allgemeinen mit Gebende und Schapel kombiniert, meist unverhüllt getragen wird, so z.B. in einer Initialmalerei des Wonnentaler Graduales zu sehen (vgl. in 'Codex Manesse', 1988, Abb. J 18/2, S. 641), lassen sich die entsprechenden Netzhauben in den Bildern des 15. Jh. unter den sie verbergenden Schleieraufbauten, so es sich bei jenen nicht um durchsichtige Gewebe handelt, mehr erahnen als erkennen und ist in der Regel allein die Schlaufe des festen Stirnbandes, an dem das Netzgewebe befestigt wird, sichtbar. Wie diese Bänder, die das Haar straff nach hinten nehmen, beschaffen sind, kann das Porträt der weiblichen Angehörigen der Familie Moreel in Hans Memlings Christopherusaltar zeigen, in dem wir einige der Töchter der Stifterin auch ohne die obligatorische Kopfbedeckung, mit unbedecktem Haupt sehen (BA 411).

⁶⁴⁰ Da die entsprechenden Schriftquellen diesbezügliche keine detaillierten Beschreibungen liefern, sind die derartig aufwendigen Haar- bzw. Haubentrachten, wie sie vor allem die Bildwerke des 15. Jh. zeigen, in ihren einzelnen Bestandteilen oft nicht genauer zu erkennen, Frisur und Kopfbedeckung nicht immer klar zu unterscheiden. Zumal davon auszugehen ist, daß verschiedene Arten von verstärkenden Materialien, z.B. Drahtkonstruktionen zum Einsatz kamen, um den raumgreifenden Formen der spätmittelalterlichen Kopftrachten Halt zu geben, wobei das Haarnetz, wie schon im Zusammenhang mit früheren Gestaltungen gleich der Fri-surenkonstruktion von Jan van Eycks Ehefrau Margarete zu sehen, (vgl. in O.Pächt, Van Eyck, 1993, Farbtafel 8) mehr schmückende als stützende Funktion besessen haben dürfte

zeigen sie sich andererseits dagegen in Hinsicht auf die ihnen verliehene Formgebung. Deren bestimmendes Merkmal bildet eine auffällige Betonung, d.h. die den Umfang vor allem in die Breite ausdehnende Verstärkung des Hinterkopfes.

Hiermit aber, mit jenem Merkmal, das gleichermaßen die schlichte leinenunterfütterte Kopfbedeckung der Dürer'schen Patrizierfrau (BA 413) wie die exklusiven schmuckbesetzten Haarnetze der Grazien Cranachs (BA 414) auszeichnet⁶⁴¹, und ja ebenso den Sitz der männlichen Kalotte prägt⁶⁴², ist nun der grundlegende Unterschied zu der von Bornemann geschaffenen Ausstattung benannt.

Gerade ihre vertikal betonte Ausformung kann ja für die Haubenkreation der Hamburger Komposition, in deren über der Stirn aufragende Wölbung das

⁶⁴¹ Als ein weiteres Vergleichsbeispiel ist z.B. Dürers Allerheiligenbild zu nennen (s. in W. Hütt, Deutsche Malerei, 1973, Abb. 146), welches den betreffenden Haubentyp in verschiedenen Varianten präsentiert.- Während die kugelartig geformte Kopftracht in den Werken der deutschen Künstler erst mit dem späten 15. Jh. auftritt, ist ein derartiger Kopfputz in dem Werk eines italienischen Künstlers, in dem Veroneser Georgsbild Pisanellos, bereits in den 30er Jahren, zu finden (vgl. bei J. Herald, Renaissance Dress, 1981, Abb. 61, S. 107 und Abb. 21, S. 50) als dessen Pendant in gewisser Weise die Frisurengestaltung gelten kann, die, später dann Hugo van der Goes in einer der Stiftertafeln seines Portinarialtars Maria Magdalena verleiht (s. bei O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 137, S. 172). Was allerdings auch in der niederländischen Malerei der Zeit eine Ausnahme darstellt.

⁶⁴² Auch die Form der männlichen Haarhauben, der Kalotte (s. dazu bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 277), die wie z.B. schon die Heiligengestalten von Dürers Paumgärtneraltar zeigen (s. in W. Hütt, Deutsche Malerei, 1973, Abb. 133), z. T. ebenfalls sehr voluminös geraten können, wird durch die Betonung des Hinterkopfes bestimmt, auf die entsprechenden Bildbeispiele ist in der die Männerkleidung betreffende Untersuchung in dem Kapitel DAS GEMEINE VOLK, S. 11-14, verwiesen. Und nicht allein die Gestaltung der Netzhauben folgt jenem Formprinzip, dieses kennzeichnet gleichermaßen die Leinenhauben der Frauen, welche in den Bildzeugnisse aus der Zeit um 1500, etwa in Strigels Davidtafel (s. bei W. Pinder, Die deutsche Kunst, Bd. III, 1957, Abb. 213) oder in Cranachs Porträt der Gattin Cuspinians (vgl. in 'Lucas Cranach', 1994, Abb. A 73, S. 133), wiedergegeben sind. Vgl. hierzu den Artikel zur 'Kugelhaube' bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 333).

Oval des Gesichtes gleichsam nachgezogen und verlängert wird, als bestimmend gelten.

Die schlanke, auf die Streckung der Gestalt zielende Linienführung war bereits im Zusammenhang mit den Untersuchungen zur Männerkleidung als typisch für den Stil der sogenannten französisch-burgundischen Mode des frühen 15. Jh. kennenzulernen, welcher in den extravaganten Kopftrachten der weiblichen Garderobe seine wohl konsequenteste Umsetzung erfährt. Besonders eindrucksvoll vermitteln dies die mit dem späten 14. Jh. aufkommenden hörnerartig gestalteten Frisuren- und Haubenmodelle (BA 415, 416). Sie, die seitlich zu zwei spitz emporragenden Wülsten aufgesteckte, als **Atours** bekannte, Haartracht⁶⁴³, nicht anders als die hohe kegelförmige, **Hennin** oder burgundische Haube genannte und ebenfalls von einem Schleiergebilde bekrönte Kopfbedeckung⁶⁴⁴, riefen die heftige Kritik der zeitgenössischen

⁶⁴³ S. hierzu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 18 und I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 112. sowie bei G. Krongerus, Bezeichnungen für Frauenkopfbedeckungen, 1982, die Abhandlung zur 'Huve', Kap. VII, S. 59. und darüberhinaus M. Ronsdorf, Frauenkleidung der Spätgotik, 1933, S. 13f. In den bildlichen Darstellungen, vor allem der Niederländer, ist diese Form der hörnerartigen Frisurengestaltung häufig anzutreffen, ob in Begleitung eines schlichten Lei-nentuches, wie in Jan van Eycks Arnolfinibild s. bei O. Pächt, Van Eyck, 1993, Tafel 11) oder aber in Verbindung mit delikaten Schleierkreationen, die uns ebenfalls nicht nur in zahlreichen Miniaturen begegnen, welche das burgundische Hofleben porträtieren, sondern etwa auch in dem Familienporträt eines englischen Grabmals aus den 70er Jahren des 15. Jh. zu sehen (vgl. bei M. Scott, A Visual History, 1986, Abb. 117, S. 110).

⁶⁴⁴ Zu den Begriffen s. H. Kühnel Bildwörterbuch, 1992, S. 114, bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 255, sowie bei G. Krongerus, Bezeichnungen für Frauenkopfbedeckungen, 1982, wiederum Kap. VII, S. 59 und bei M. Ronsdorf, Frauenkleidung der Spätgotik, 1933, S. 17.- Auch die kegelförmige Haar- und Haubentracht stellt in den malerischen Gestaltungen des 15. Jh., und zwar gleichermaßen der niederländischen wie der deutschen Künstler, eine bevorzugte Form des weiblichen Kopfputzes dar, und ist sowohl im Rahmen von Porträts der höfischen wie der bürgerlichen Gesellschaft, z.B. in dem Memling'schen Porträt einer älteren Frau (s. bei M. Scott, A Visual History, 1986, Abb. 106, S. 103) als auch in den Veranschaulichungen biblischer und legendärer Ereignisse, etwa in den Gerechtigkeitstafeln des Dieric Bouts (vgl. bei O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994, Tafel 13) in zahlreichen Varianten, einmal höher, einmal abgestumpfter gestaltet und mit Schleiern verschiedener Art dekoriert, vertreten. Eine genaue Herleitung dieses Kopfbedeckungstypus ist anhand der überlieferten schriftlichen Zeugnisse nicht zu leisten, doch scheint die Vermutung naheliegend, daß bei ihrer Entstehung der Einfluß orientalischer Kleidungsformen eine Rolle spielte,- s. dazu auch die in dem Kapitel UNTER FREMDEN, S. 82ff., in Hinsicht

Beobachter hervor. Bereits im beginnenden 15. Jh. als Inbegriff der weiblichen Hoffart verdammt⁶⁴⁵, wird dieser Kopfputz der Frauen auch in den nachfolgenden Jahrzehnten zu den verwerflichen Luxusobjekten, den "Eitelkeiten", gezählt, welche Bußprediger wie z.B. Johan Capistranus nicht nur verbal zu bekämpfen, sondern ebenso durch öffentliche Verbrennungen, die in den 50er Jahren in verschiedenen deutschen Städten stattfanden, zu vernichten suchen⁶⁴⁶.

auf die Männermode vorgenommene Untersuchung fesartiger Kopfbedeckungen.

⁶⁴⁵ Hörnerartig gestaltete Kopftrachten sind, wenngleich seitlich tiefer angesetzt, in den bildlichen Darstellungen des späten Mittelalters bereits mit dem ausgehenden 14. Jh. zu finden (s. z.B. das aus den 20 er Jahren stammende Bildnis des Grabmals von Lady Joan Cobham bei M. Scott, *A Visual History*, 1986, abb. 3, S. 22). Und aus dieser Zeit stammen auch die frühesten schriftlichen Belege, die uns z.B. die Verse Heinrich des Teichners (s. bei U. Lehmann-Langholz, *Kleiderkritik*, 1985, S. 255) oder das Gedicht 'Von den neuen sitten' (s. A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 299) geben. Nicht minder heftig wird jene Mode in den Zeugnissen des 15. Jh. kritisiert, von den Schriften, die Jan Hus gegen Kleiderluxus verfaßt (s. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 307), bis hin zu den Predigten Geiler von Kaisersbergs, der den betreffenden Kopfputz der Frauen einem gehörnten "ochsenkopff" gleichsetzt (s. bei A. Schultz, *Deutsches Leben*, 1892, S. 343,- der zudem auf die Predigten des Thomas Couette und dessen Kritik an der weiblichen Frisuren- und Haubenmode verweist, s. S. 375f.).

⁶⁴⁶ S. dazu den Aufsatz von Horst Bredekamp, *Renaissancekultur als Hölle*, 1988, hier vor allem S. 52ff., sowie bei N. Bulst, *Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung*, 1988, S. 51.- Kleiderverordnungen, die den Umfang und Materialaufwand der weiblichen Kopftrachten betreffen, sind seit dem späten 14. Jh. zu belegen, eine Zusammenstellung der wichtigsten Bestimmungen gibt L.C. Eisenbarth, *Kleiderordnungen der deutschen Städte*, 1962, S. 157f. und S. 152.

Ein derartiges Ereignis wird in der um 1470 geschaffenen Tafel eines Bamberger Malers visualisiert (BA 417), dessen Veranschaulichung eine der in den Bildzeugnissen mit den 40er Jahren in zahlreichen Varianten, in gehörnter wie diademartig aufragender Formgebung auftretenden und mit Schleier- oder Netzgeweben, Bändern und anderen Schmuckelementen phantasievoll aufgeputzten Wulsthauben zeigt⁶⁴⁷. Diese sind noch in den Jahren um die Jahrhundertwende, als die Predigten Geiler von Kaisersbergs nunmehr von barett-tragenden Frauen klagen⁶⁴⁸, in der Ausstattung der weiblichen Heiligen und biblischen Frauengestalten, neben Bornemanns Veronika etwa der Veronika Baegerts (BA 418) oder auch der hl. Ursula des nach dem

⁶⁴⁷ Zur Literatur s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 103f. und vgl. M. Ronsdorf, Frauenkleidung der Spätgotik, 1933, S. 12f.- In den Kostümschöpfungen der deutschen Maler tritt dieser Haubentypus, der ja gleichsam eine Modifikation des Schaperons darstellt, (s. dazu das Kapitel DAS GEMEINE VOLK, S. 16f.) in der ersten Hälfte des 15. Jh. zunächst nur vereinzelt, so etwa in einem Altarwerk des Hans Bornemann aus den 40er Jahren, auf (s. bei H. G. Gmelin, Abb. 2.2, S. 88).- In der zweiten Jahrhunderthälfte läßt sich die Wulsthaube, vor allem in der oval-aufragenden Form, dann häufiger finden und zwar sowohl in der bekannten, aufwendig ausgestatteten Gestaltung, wie einer schlichten Variante, bei welcher der Wulstring nicht mit kostbaren Materialien bezogen und geschmückt, sondern mit einem weißen Leinentuch umwunden ist. Dieses Modell wird zumeist mit einer gebendeartigen Ergänzung, bevorzugt in den Darstellungen des biblischen Geschehens als Kopfbedeckung Mariens und ihrer Begleiterinnen z.B., eingesetzt, wie zahlreiche Werke der nord- wie süddeutschen Künstler, vom Liesborner Meister (s. in 'Studien zum Meister von Liesborn', 1974, Abb. 30) bis zu dem sog. Delfter Meister zeigen (vgl. in 'Giotto to Dürer', 1991, Abb. 66, S. 62).

⁶⁴⁸ So tadelt Geiler, daß die Frauen nun "mit aufgesetzten paretlin unnd hütlin gleich wie die männer" daherziehen (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 342). Auch in den Kleidergesetzen des ausgehenden 15. Jh. ist es allerdings vor allem die übermäßige Kostbarkeit der Hauben und Netzte, die behandelt wird und mittels einer genauen Festlegung der den einzelnen Ständen zustehenden Materialien und Schmuckelemente versucht wird zu unterbinden (vgl. dazu bei A. Schultz, deutsches Leben, 1892, z.B. S. 316, S. 334 und S. 340).

Legendenzyklus der Märtyrerin benannten Kölner Meisters (BA 419), wiedergegeben⁶⁴⁹.

b. MODERNISIERUNGSMASSNAHMEN:

Das Dekolleté der Maria Salome

Als nicht minder langlebig erweist sich der Einfluß der burgundischen Mode im Rahmen der künstlerischen Kostümentwürfe ebenso in Hinsicht auf den Schnitt der weiblichen Robe, deren signifikantestes Gestaltungs-merkmal das spitz zulaufende, bis zu der hochgegürteten Taille des Kleides tief herabreichende Dekollete darstellt⁶⁵⁰.

Zunächst schmal gehalten, später weiter ausgespart, ist der charakteristische V-förmige Ausschnitt der Houppelande, von den Kompositionen der niederländischen Meister der ersten Jahrhunderthälfte bis zu den Arbeiten der deutschen Maler des ausgehenden 15. Jh., gleichermaßen in der Kleidung porträierter Zeitgenossinnen, so z.B. Rolins Gattin in Rogier van der Weydens Beauner Altar (BA 420), wie der Kostümierung legendärer Frauengestalten, der Salome des Seve-rinmeisters (BA 421) oder etwa der Magdalena des

⁶⁴⁹ Wenngleich die Mehrzahl der Belege aus den den 70er und 80er Jahren stammt (vgl. dazu Anm. 16), und dieser Haubentypus, der nach der Jahrhundertwende in der Ausstattung der verbildlichten Heiligen und biblischen Frauengestalten kaum mehr zu finden ist, schon in den entsprechenden Werken der 90er Jahre insgesamt seltener verwendet wird,- als eines dieser späten Beispiele sei hier etwa das Kreuzigungsbild des sog. Schinkelaltars von 1501 (Tafel 34) genannt.

⁶⁵⁰ Im Rahmen der künstlerischen Kostümkompositionen tritt der der spitz zulaufende Gewandausschnitt erst zu Beginn des 15. Jh. auf und löst die zunächst rund ausgeschnittene, später oft auch waagerecht verlaufende Form des Dekolletés ab, die bis dahin in den Kleidergestaltungen der Bildwerke, von den Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift (s. E. Brüggem, Kleidung und Mode der höfischen Epik, 1989, Abb. 132) bis hin zu den Tafeln des Wildunger Altares Konrad von Soests (s. bei A. Engelbert, Conrad von Soest, 1995, Abb. 42, S. 59) vorherrscht. S. dazu auch bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 64 und I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 160.

Ursulameisters (BA 422) vertreten⁶⁵¹. Nun zumeist von einem Umschlagkragen aus farblich kontrastierendem Material eingefasst und mit einem Brusttuch ausgestattet⁶⁵².

Auf jene Form des Kleiderschnitts greift auch Bornemann zurück, um die Aufmachung der Maria Salome, deren Kopfbedeckung ja in dem Bestreben, die Wirkung des unmittelbar über ihr gezeigten Christusbildes nicht zu schmälern, betont schlicht ausfällt⁶⁵³, attraktiver zu gestalten und einen Blickfang zu schaffen.

⁶⁵¹ Der weiblichen Houppelande begegnen wir, so etwa in den Zeugnissen der französisch-burgundischen Buchmalerei, bereits in der Zeit um 1400, z.B. in den Illustrationen Guiart de Moulins. Doch ist diese ähnlich der männlichen Robe, zunächst mit einem hochgeschlossenen Stehkragen ausgestattet (s. bei E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, 1989, Abb. 223, S. 128). Erst in den 30er Jahren, lassen sich in den Bildnissen, vorwiegend der niederländischen Maler, z.B. den Bildnissen Jan van Eycks (s. bei O. Pächt, *Van Eyck*, 1993, z.B. Tafel 8), in der Frauenrobe Ansätze eines Dekolletes beobachten. Während es sich hierbei noch um eine äußerst sparsame Ausschnittgestaltung handelt, präsentieren die Rogier'schen Werke schon in den 40er Jahren Damenkleider, bei denen diesbezüglich großzügiger verfahren wurde, wovon ebenso verschiedene Porträts des Malers (vgl. bei O. Pächt, *Altniederländische Malerei*, 1994, Abb. 47, S. 69 und Abb. 49, S. 70) wie auch heilsgeschichtliche Darstellungen, z.B. der Sakramentsaltar und die dort veranschaulichte Kreuzgruppe zeugen können (s. O. Pächt, ebd., Abb. 59, S. 75). In den darauffolgenden Jahrzehnten bildet sich dann jene weit ausgesparte, tief hinabreichende Dekolletegestaltung aus, die nicht nur für die Kleiderentwürfe der niederländischen Meister als charakteristisch gelten kann, sondern sich gleichermaßen für das Erscheinungsbild der im Rahmen von Werken deutscher Künstler des späten 15. Jh., vom Hausbuchmeister (s. 'Vom Leben im späten Mittelalter', 1985, Kat. 46, S. 125) bis zu dem Meister der Heiligen Sippe (vgl. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 202), vorgestellten Frauengestalten als prägend erweist. Wenngleich auch Gegenbeispiele zu nennen sind und einige Maler, so z.B. der Liesborner Meister oder etwa Derick Baegert, eine Vorliebe für runde Ausschnittformen bewahren (s. Tafel 20 und Tafel 24).

⁶⁵² S. dazu bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, den Artikel S. 38f. sowie bei I. Loschek, *Mode- und Kostümlexikon*, 1988, S. 135.

⁶⁵³ So trägt Maria Salome hier keine aufwendige burgundische Haube, sondern ein einfaches weißes Schleiertuch auf dem lose herabfallenden Haar, wie es häufig in Bildnissen der Maria Verwendung findet und ganz ähnlich z.B. Hermen Rodes Lukas-Altar dargestellt ist (s. in 'Kirchliche Kunst des Mittelalters', 1981, Kat. 79, S. 128).- Diese Form der Kopfbedeckung, der leinene Schleier und dessen Gestaltung, wird in einem der folgenden Kapitel der Analyse noch eingehender betrachtet.

Dafür sorgt vor allem die dunkle Paspelierung des tiefen Ausschnittes, welche ebenso dazu dient, die zarte Blässe von Hals und Brustansatz der Trägerin wie das goldschimmernde Gewebe ihres brokatenen Gewandes und dessen großflächiges Dekor hervorzuheben, was von dem Weiß des die Säume zierenden und mittels des in formelhafter Manier hochgeschlagenen Rockes prä-sentierten Kleiderfutters¹⁶⁵⁴ noch unterstrichen wird.

Trotz der engen Anlehnung an das Vorbild der burgundisch-orientierten Mode, wie sie zu Anfang der zweiten Jahrhunderthälfte auch ein Künstler wie der Meister des Marienlebens favorisierte (BA 423), und sich in der Ausstattung der Heiligen nicht nur in der Formgebungs des Dekolletes, sondern gleichermaßen z.B. in der Musterwahl der Robe oder der Behandlung des Schuhwerks dokumentiert⁶⁵⁵, sind hier dennoch gewisse Abweichungen zu beobachten.

⁶⁵⁴ Dabei handelt es sich um ein Detail, das wir vor allem aus den Werken der Niederländer, beispielsweise den Marienbildnissen des Meisters von Flemalle, kennen und ebenso bei Rogier van der Weyden finden. So dient der hochgeschlagene Rock der Maria Magdalena seiner Londoner Tafel (s. in M. Scott, *A Visual History*, 1986, Tafel 79) nicht nur den intimen Charakter der Szene zu unterstreichen, sondern zugleich auch die Kostbarkeit des Kleiderfutters sowie des schimmernden brokatenen Untergewandes auf dezente Weise zur Schau zu stellen.

⁶⁵⁵ Wie bereits die Auseinandersetzung mit der Materialbehandlung der Männerkleidung (s. hierzu das Kapitel STANDES-TRÄGER, S. 148ff.) zeigte, läßt sich das von Bornemann für Maria Salome ausgewählte Gewandmuster, das wohlbekannte Granatapfeldekor, im ausgehenden 15. Jh. ja keineswegs mehr als aktuell bezeichnen, auch wenn dieser Mustertypus uns noch in den Kompositionen des 16. Jh. als ein repräsentativer Kleiderschmuck der porträtierten Damen, z.B. bei Bronzino (s. bei F. Boucher, *20.000 Years of Fashion*, 1987, Abb. 465, S. 230) begegnet.- Und gleiches gilt für die in den spätmittelalterlichen Kleiderordnungen so heftig kritisierte spitze Schuhgestaltung, die mit dem endenden 15.Jh. zugunsten breiter geschnittener Formen der Fußbekleidung aufgegeben wird. S. hierzu bei H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 81 und Abb. S. 83 sowie den Artikel 'Kuhmäuler', S. 151, vgl. darüberhinaus I. Loschek, *Mode- und Kostümlexikon*. 1988, S. 197f. und auch C.L. Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Städte*, 1962, S. 159f. wie S. 162.

Denn gegenüber dem originären Stil, der in den künstlerischen Zeugnissen des ausgehenden Mittelalters vor allem in jener Kostümierung zum Tragen kommt, die sich gleich der Männerhouppelande als eine Art weibliche Zeremonialtracht eingebürgert und beispielsweise in den Stifterbildnissen Memlings (BA 424) weitgehend unverändert erhalten hat⁶⁵⁶, weist das Gewand der Hamburger Komposition anstelle der hoch angesetzten, breiten Gürtung und dem üblichen Brustlatz eine die Körpermitte betonende Taille und ein höher geschlossenes, plissiertes Hemd aus.

Hierin entspricht Bornemanns Gewandbehandlung allerdings nun ganz dem Trend des späten 15. Jh., in dem die schlanke Linienführung der Frauenmode zugunsten weiblich gerundeterer Formen aufgegeben wird⁶⁵⁷. Dieser Wandel hängt vor allem mit der sich im Laufe des 15. Jh. vollziehenden Trennung der die Körperkonturen überspielenden Gewandung in zwei eigenständige Kleidungsstücke, den faltenreich angesetzten Rock und das durchgehend

⁶⁵⁶ Neben Hans Memlings Bildwerken sind zahlreiche weitere Beispiele, auch des deutschsprachigen Raumes, zu nennen. So etwa das Bildnis einer Stifterin des Meisters der Ursulalegende (s. bei M. Scott, a Visual History, 1986, Abb. 126, S. 117) oder das Porträt der Stifterin Christina Hackeney des Kölner Sippenmeisters (vgl. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 201), wobei, wie der Vergleich der im Bilderatlas vorgestellten Kleider-kreationen zeigt, die Form des Ausschnitts variieren, dieser klassisch-spitz oder leicht gerundet geschnitten sein kann und häufig auch die Gestaltung des Brusteinsatzes, vor allem dessen Material, unterschiedlich beschaffen ist. Was allerdings die Farbe des Gewandes und ebenso des Einsatzes anbelangt, so wird, ähnlich wie es im Falle der porträtierten männlichen Stifterrobe zu beobachten war, allgemein dem streng-feierlichen Schwarz der Vorrang gegeben (s. im Kap. TRAGENDE ROLLEN, S. 164).

⁶⁵⁷ Entsprechende Tendenzen waren ja gleichermaßen in der Untersuchung der verbildlichten Männerkleidung festzustellen, in der die zunächst vorherrschende schlanke Houppelande im späten 15. Jh. allmählich von der behäbig-breiten Schaubе abgelöst wird (s. im Kap. TRAGENDE ROLLEN, S. 160-64).

geschnürte, enge Mieder zusammen⁶⁵⁸. Womit die Taille und die Hüftpartie stärker herausmodelliert werden und darüberhinaus das den Ausschnitt weitgehend verhüllende Hemd, ähnlich wie in der Männermode meist fein gefältelt und bestickt, eine größere Bedeutung gewinnt⁶⁵⁹.

In den zeitgenössischen Porträts der Damenwelt beginnt der neue Kleiderstil, der ja allerdings nur insofern eine Novität darstellt, als er die aus den Bildzeugnissen des Mittelalters als charakteristische Ausstattung der arbeitenden Bevölkerungsschichten, der Bauern vor allem, bekannte Tracht zur Mode der gehobeneren Gesellschaftsschichten macht⁶⁶⁰, sich mit den

⁶⁵⁸ S. dazu den entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, Bilderatlas, 1992, S. 169f. desgleichen bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 355, und bei M. Ronsdorf, Frauenkleidung der Spätgotik, 1933, S. 24, sowie E. Moser, Die Entwicklung des österreichischen Kostüms, 1988, S. 42 und S. 81, und zudem L.C. Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 143f.

⁶⁵⁹ S. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 122ff. bei I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 251ff., und vgl. M. Ronsdorf, Frauenkleidung der Spätgotik, 1933, S. 18f. sowie L.C. Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 140f.- Diese Entwicklung, das Sichtbarwerden des Hemdes, scheint nun weniger von dem Erfolg der in den Kleiderordnungen, gerade in Hinsicht auf die Frauenkleidung aufgestellten Forderungen nach einer größeren "Sittlichkeit" zu zeugen (s. hierzu bei L.C. Eisenbart, ebd., S. 96, sowie bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 317, S. 329f und S. 336) als vielmehr ein weiteres Mittel dazustellen, mit dem der Träger seine Wohlhabenheit zu demonstrieren mußte, denn während man das Gewand, zumal wenn dieses aus dunklem festen Material bestand, ja verhältnismäßig lange Zeit tragen konnte, ohne daß sich Verschmutzungsspuren überdeutlich abzeichneten, mußte ein weißes oder helles Hemd aus feinem Material, häufig gewaschen, dh. gewechselt werden, was, nicht nur im 15. Jh., einen großen Luxus darstellte.- Über das 'Faltenhemd' informiert u.a. auch der Katalog 'Die Falte', 1987, S. 60-64.

⁶⁶⁰ Denn eben diese den "neuen Look" bestimmenden Merkmale, das Mieder und der auf der Hüfte angesetzte Rock, dessen Verkürzung, sind es doch, welche noch weit über das Mittelalter hinaus die gängige Form der Arbeitskleidung und damit Alltagskleidung der einfachen Bevölkerung auszeichnen, deren Schnitt vor allem Bewegungsfreiheit gewähren muß. Vgl. hierzu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 11f., sowie die Untersuchung von M. Closson/P. Mane /F. Piponnier, Le costume paysan, 1984, die das entsprechende Bildmaterial liefert, und vgl. zudem in dem Kap. DAS GEMEINE VOLK, S. 21-24.

80er Jahren durchzusetzen. Dies läßt sich, wie schon in den Frauenbildnissen des Hausbuchmeisters oder etwa Martin Schongauers (BA 425, 426)⁶⁶¹, gleichermaßen in den Darstellungen der biblischen Personen und Heiligen von dem Gruppenbild christlicher Märtyrerinnen des Ursulameisters bis zu den Marien der Sippentafel Hans Raphons beobachten (BA 427, 428). Wobei in den Werken jener Art der jeweils aktuelle Trend den vorangegangenen nicht verdrängt, sondern diese sich zu einem Nebeneinander verschiedener Modeformen ergänzen, das dem Künstler ein dementsprechend reiches Kostümrepertoire zur Verfügung stellt⁶⁶².

⁶⁶¹ Hier lassen sich zahlreiche weitere Beispiele und neben graphischen auch malerische Kompositionen anführen, die von den Stichen Israhel von Meckenems bis zu denen Lucas van Leydens (s. bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, Abb. 397, 401 und Abb. 427, 429) und von den Werken Dürers, den Porträts der Fürlegerin etwa (vgl. bei W. Hütt, Deutsche Malerei, 1973, Abb. 127 und Abb. 128), bis hin zu Bildnissen Bartholomäus Bruyns (s. in 'Altdeutsche Gemäde', 1972, z.B. Abb. 196) reichen.

⁶⁶² Dieses in den Kompositionen des Mittelalters ohnehin nicht ungewöhnliche Nebeneinander verschiedener Kleidermoden kann in besonderem Maße für die in den Jahren um die Jahrhundertwende entstandenen Bild-schöpfungen als charakteristisch gelten und ist neben den genannten Arbeiten z.B. ebenso für Gestaltungen wie das Bild der acht weiblichen Heiligen des Severinmeisters, (s. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 312) oder etwa die Kreuzigungstafel des Meisters von Frankfurt, wie auch die Entwürfe graphischer Werke bestimmend, z.B. Israhel von Meckenems Gastmahl des Herodes, in dem jede der zum Tanze schreitenden Damen sich von ihrer Nachbarin durch einen ihrer Kleidung eigenen Stil unterscheidet (vgl. bei J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Abb. 466, S. 400 und Abb. 306, S. 291). Steht in Werken wie diesen ein Kostümfundus zur Verfügung, der dem Ausstatter erlaubt, das Erscheinungsbild der darzustellenden Akteure größtmöglich zu differenzieren, so kündigt sich bereits in den Zeugnissen des endenden ersten Jahrzehnts des 16. Jh. diesbezüglich ein grundlegender Wandel an. Denn trotz dem auch in den Zeugnissen jener Zeit zu beobachten gestalterischen Variantenreichtum zeichnet sich doch in Hinsicht auf den Stil der jeweils gewählten Garderobe in der Behandlung der Bekleidung, wie sie beispielsweise die Altäre Lucas Cranachs oder die Tafelbilder Jan Cornelisz van Oostsaanens zeigen (s. bei J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Abb. 435, S. 374 und Farbtafel 73), eine deutliche Tendenz zur Vereinheitlichung ab, was eine Beschränkung der individuellen Rollenausgestaltung, eine stärkere Typisierung mit sich bringt. Weitere Überlegungen zu dieser Entwicklung werden in dem die Analyse abschließenden Kapitel diskutiert.

Derartige Anachronismen in den künstlerischen Kleiderkollektionen der Zeitgenossen erweisen sich demnach zwar als durchaus üblich, doch wird in ihnen im allgemeinen das der einzelnen Figur gegebene Kostüm hinsichtlich des Stiles in sich einheitlich gestaltet und auf einen Stilbruch, wie ihn Bornemann in seiner Ausstattung der Mariengestalt begeht, verzichtet⁶⁶³.

Jener tritt um so deutlicher zu Tage, als ja die verschiedenen Stilelemente in der Gewandgestaltung der Hamburger Tafel nicht zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen, sondern in der Weise eingesetzt sind, daß sich die modischeren Details wie nachträgliche Ergänzungen der traditionell angelegten Robe ausnehmen. Auf diese Weise wird hier der Eindruck erzeugt, als sei der nicht ganz geglückte Versuch unternommen, ein überholtes Gewandmodell, so gut es eben geht, auf den neusten Stand zu bringen, das unzeitgemäße Kleid mit den zur Verfügung stehenden Mitteln, der versetzten Gürtung und dem Hemd, trendgerecht aufzuputzen.

Nicht darauf, "Zeittracht" im Sinne einer farbenfrohen Modenschau, die den *dernier cri* der 90er vorführt, zu dokumentieren, zielt also Bornemanns kostümliche Gestaltung. Vielmehr wird in ihr die nüchterne Beobachtung der sozialen Wirklichkeit, in der sich die Reichen Mode leisten konnten, während die Angehörigen einfacher Kreise gezwungen waren, ihre Kleider aufzutragen, was entsprechende Änderungsarbeiten erforderte⁶⁶⁴, gerade dazu eingesetzt, den altmodischen Charakter der Ausstattung augenfällig werden zu lassen.

⁶⁶³ Und dies ist nicht nur auf die Gestaltung des einzelnen Kleidungsstückes, sondern gleichermaßen auf die Gestaltung des Gesamtensembles zu beziehen, wird also z.B. wie schon aus den oben unter Anm. 31 angeführten Beispielen zu ersehen, im allgemeinen eine stilistisch zu dem Kleid passende Kopfbedeckung gewählt.

⁶⁶⁴ Dies war u.a. z.B. bei einem ererbten Kleidungsstück der Fall, das es nicht nur galt, paßgerecht zu machen, sondern darüberhinaus auch so dem gängigen Stil anzupassen, daß sich seine Herkunft und sein Alter nicht allzu offensichtlich zeigte. Zu dem materiellen Wert von Kleidung s. auch die Einleitung von H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, LVII-LVIII, und darüberhinaus bei G. Jaacks, *Städtische Kleidung im Mittelalter*, 1983, S. 230, sowie, speziell zu frühen Hamburger Testamenten, M. Riethmüller, *'to troste miner sele'*, 1994. Vgl. in diesem Zusammenhang zudem den Aufsatz von G. Jaritz, *Das 'Neue' im Alltag des Spätmittelalters*, 1984, vor allem S. 87-93 und den hier genannten Beitrag von H. Hundsichler, *'Innovation' und 'Kontinuität'*, 1984.

Damit aber scheint in Hinblick auf das Publikum, und zwar auch auf die breite Masse, mehr Distanz als Nähe geschaffen.

Ist doch davon auszugehen, daß eine Gestalt, die einem die Mißlichkeit der eigenen Lage vor Augen führt, zumal sie in diesem Falle noch nicht einmal einen Heiligenschein zu bieten hat, einen weniger großen Anreiz liefert, sich in sie hineinzusetzen, als eine Figur, die einem gewisse Aufstiegsmöglichkeiten in Aussicht stellt und verspricht, einem zu einer glanzvollen Erscheinung zu verhelfen.

Hiermit kann Bornemanns Mariengestalt nicht dienen. Säuberlich-adrett, nett anzuschauen, doch eher bieder als bezaubernd, ist ihr Äußeres kaum dazu angetan, Bewunderung oder gar Staunen hervorzurufen. Wie in Hinsicht auf die Körpersprache, die verhaltene Bewegung und müde anmutenden Geste der Heiligen wird auch in der Behandlung der Garderobe nicht mehr geboten, als die Ausstattung der Rolle in Anbetracht des Bekanntheitsgrades der betreffenden Gestalt verlangt, und darüberhinaus kein übermäßiges Bemühen sichtbar, an die Gefühle des Publikums zu appellieren.

Vielmehr das Gegenteil ist hier der Fall. Versteht es der Künstler doch in seiner Wahl der Mittel, durch jene sorgsam abgewogenen Modernisierungsmaßnahmen, die einerseits zu sparsam ausfallen, um eine eindrucksvolle Neuschöpfung entstehen zu lassen, sich andererseits aber wiederum als einschneidend genug erweisen, um den klassischen Chic des ursprünglichen Modells, seine weibliche Eleganz und Raffinesse zunichte zu

machen, eine derartige Wirkung erfolgreich zu unterbinden⁶⁶⁵.

Was bleibt ist Nüchternheit, zumal Bornemann, in dem er nicht nur auf das Bewußtsein seiner Zuschauer für die Tradition der bildlichen Vergegenwärtigung, sondern auch das Wissen um die Rolle, die das Kostüm und seine identitätsstiftende Wirkung in diesem Prozeß spielt, baut, sich nicht scheut, seine gestalterische Verfahrensweise zu offenbaren. Was einen aufgeklärten, wenn nicht abgeklärten Betrachter vorraussetzen läßt und die dem Verständnis der künstlerischen Kostümschöpfungen des späten Mittelalters als Manifestationen der "Zeittracht" zugrunde liegende Vorstellung eines Künstlers, der weitgehend unreflektiert das abmalt, was ihn unmittelbar umgibt, ad absurdum führt.

⁶⁶⁵ Ganz so, wie es ja im Falle der Haubengestaltung Veronikas die Farbgebung bewirkt, jene grelle Grün-Rot-Kombination, die ansonsten eher in der Kennzeichnung negativ zu charakterisierender Figuren eingesetzt, auch hier den eleganten Stil dieser Kopfbedeckung in ihrer Originalfassung, welche uns z.B die besagte Heiligengestalt der Soester Tafel des Liesborner Meisters zeigt (s. Tafel 20), zu eigen ist, verfremdet.

8) ORNAT IN ALTER UND IN NEUER ART

a. VERHÜLLUNGEN -

Bereits in der ersten Auseinandersetzung also mit den vorangehend vorgestellten weiblichen Vertretern der Heiligengesellschaft erwiesen sich die eingangs geäußerten Bedenken gegenüber einer auf die allgemein bestehenden Vorkenntnisse vertrauenden Einschätzung der zu untersuchenden Hauptdarsteller als berechtigt. Allein ein Blick auf die Vielfalt der Erscheinungsformen, in denen die spätmittelalterlichen Bildwerke jene prominenten Damen präsentieren, ließ ahnen, wie wenig man von denen weiß, die man zu kennen glaubt, ließ einem das vermeintlich Vertraute in der näheren Betrachtung fremd vorkommen.

So auch in Bornemanns Komposition. Modisch und dennoch nicht aktuell, zeitbezogen, doch, wie in der Untersuchung Maria Salomes zu sehen war, nur wenig dazu geschaffen, die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln, entzogen sich die kostümlichen Gestaltungen der behandelten Figuren einer eindeutigen Klassifizierung und zeigten, daß die Anlehnung an die zeitgenössischen Gegebenheiten alles andere als identifikationsfördernd wirken kann.

Nonnentracht und Trauergestus der Maria Kleophas

So unpreziös-unauffällig sich die von Bornemann (BA 429) gewählte Aufmachung der Maria Salome im Vergleich mit den Kleiderkreationen von Kollegen wie dem Sippenmeister (BA430) oder Derick Baegert (BA 431), die z.B. durch die figurbetonte Linienführung oder die leuchtende Farbigkeit der Entwürfe zu beeindrucken wissen, ausnehmen mag, so deutlich setzt diese sich jedoch in ihrem Äußeren von den übrigen Mitgliedern der Gruppe, der sie angehört, vor allem von der schräg hinter ihr unmittelbar unterhalb des Schächerkreuzes placierten Gefährtin Maria Kleophas ab.

In der Kostümierung jener Nachbarin greift der Künstler, um einen drastischen Kontrast schaffen zu können, auf die einfachste und zugleich auch in Hinsicht auf die bildlichen Zeugnisse traditionsreichste Form der Frauentracht, den schlichten Leinenschleier und das Manteltuch, zurück⁶⁶⁶.

Von den Kreuzigungs-veranschaulichungen frühchristlicher Elfenbeine (BA 432) bis hin zu den malerischen Passionszyklen des 14. Jh (BA 433) stellt diese Bekleidung und deren in der weiblichen Ordenstracht fortlebende Tragweise, der über den Kopf gezogene, den Schleier bedeckende Mantelumhang⁶⁶⁷, durch die Jahrhunderte hindurch die obligatorische Ausstattung Mariens und der Marien dar⁶⁶⁸.

⁶⁶⁶ Wie es beispielsweise schon in den Darstellungen der römischen Wandmalerei zu sehen ist, besteht die weibliche Garderobe auch im Rahmen der frühchristlichen, bzw. frühmittelalterlichen Kompositionen, ob in den Miniaturen der Wiener Genesis (s. E. G. Grimme, Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei, 1988, Farbtafel 1) oder etwa Elfenbeinen, gleich denen der Luithard-Gruppe (vgl. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 365, S. 455), in der Regel aus einem lang herabfallenden Kleid und einem stoffreichen Mantel, der zumeist als Schleier über den Kopf gezogen getragen wird.- Zur frühchristlichen Gewandung s. bei J. Wilpert, Die Gewandung der ersten Christen, 1898, S. 22-25.

⁶⁶⁷ Die Geschichte der mittelalterlichen Ordenstracht, zumal der weiblichen, ist trotz der relativ zahlreich vorliegenden Arbeiten zu dem Leben und den Regeln verschiedener geistlicher Orden so z.B. die umfangreiche Untersuchung von G. Zimmermann, Ordensleben und Lebensstandard, 1973, kostümgeschichtlich nur wenig erforscht. Publikationen, die detaillierte Beschreibungen der einzelnen Ausstattungselemente liefern und deren Entwicklung erläutern, fehlen. Einführende Hinweise geben F. Tschochner u. M. Lechner im LCI, 8.Bd., 1994, Sp. 95-97, und J. Braun, Die Tracht und Attribute der Heiligen, 1943, Sp. 794-796.

⁶⁶⁸ Hier sind nur einige von unzähligen weiteren Beispielen anzuführen, die von der Heimsuchung des Codex Egberti (s. H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, 1927, Abb. S. 18) oder der Beweinung des Klosterneuburger Altares bis zu Darstellung der Frauen am Grabe des Sieneser Altars Duccios aus dem ersten Jahrzehnt des 14. Jh. reichen (s. bei G. Schiller, Ikonographie, 2. Bd., 1968, Abb. 603, S. 571 und bei G. Schiller, Bd. 3, 1971, Abb. 49, S. 328). Wobei sich das weibliche Begleitpersonal in den frühen Kreuzigungsdarstellungen zumeist auf die Gestalt der Muttergottes, meist im Verein mit Johannes, beschränkt und die Assistenzfiguren in der Regel erst in den figurenreichen Kalvarienbergbildern des späten Mittelalters von einer größeren Frauengruppe begleitet werden. S. dazu auch das nachfolgende Kapitel TUCHFÜHLUNG.

Im Verlauf des 15. Jh. wird die gleichförmige Kostümierung der in den dargestellten Passionsszenen auftretenden heiligen Frauen dann weitgehend aufgegeben⁶⁶⁹. Im allgemeinen wird nun nur eine der die Gottesmutter begleitenden Marien, und zwar zumeist die generell schlichter gekleidete und gewöhnlich als Gemahlin des Kleophas bezeichnete Schwester, mit dem traditionellen Schleier-Mantel-Ensemble ausgewiesen⁶⁷⁰, so z.B. in der Kreuzigungstafel des um die Mitte des Jahrhunderts geschaffenen Schöppinger Altares (BA 434) des gleichnamigen Meisters⁶⁷¹.

Wie allein aus dem angeführten Beispiel zu ersehen, ist zudem sowohl die in der Hamburger Komposition in dunklem, mit dem Kreuzesstamm im Hintergrund verschmelzenden Ton gehaltene Farbe, das Grün, hier Zeichen des unerschütterlichen Glaubens⁶⁷², als auch die Kombination von Gewand

⁶⁶⁹ Hier ist wiederum auf das Kapitel TUCHFÜHLUNG zu verweisen, in dem die Entwicklung, welche die Darstellung der unter dem Kreuz versammelten Klagefrauen, die Darstellung Mariens und der Marien im Verlauf des späten Mittelalters nimmt, einer näheren Betrachtung unterzogen wird.

⁶⁷⁰ Wie in dem Kapitel DIE ELEGANZ DER HEILIGEN, S. 207f., bereits angedeutet, wird Maria Kleophas ja im allgemeinen als die weniger aufwendig, d.h. zeitloser, gekleidete der beiden als Gefährtinnen Mariens auftretenden Schwestern beschrieben, wenngleich in der einschlägigen Literatur keine näheren Angaben zu dem äußeren Erscheinungsbild der Heiligen geliefert werden, s. im LCI, Bd. 7, 1994, Sp. 515.

⁶⁷¹ Als ergänzende Beispiele sind neben anderen zeugnissen z.B. der um 1400 geschaffene Kalvarienberg des Kölner Veronika-Meisters (Abb. 1) oder der spätere, aus der Zeit um 1500 stammende Hamburger Passionsaltar aus St. Petri (Abb. 33) aufzuführen.

⁶⁷² S. dazu G. Haupt, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst, 1941, S. 107-112, der das Grün als Farbe der Bekenner, als Farbe der Unsterblichkeit beschreibt (s. S. 109ff.), so auch G. Raudszus, Die Zeichensprache der Kleidung, 1985, S. 223f. Weiterhin zu nennen ist neben dem Beitrag von H. Nixdorf/H. Müller, Weiße Westen-Rote Roben, 1983, S. 152ff., auch die Untersuchung von C. Meier, Gemma Spiritalis, Teil I, 1977, S. 153-57, sowie R. Suntrup, Liturgische Farbbedeutungen im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, 1995, S. 463, vgl. zudem bei C. Pesch, Die liturgische Gewandung, 1962, S. 57.

und Geste, die Bornemanns Mariengestalt charakterisiert, vorgegeben. Allerdings stellt das letztgenannte Motiv keine Errungenschaft der spätmittelalterlichen Malerei dar, sondern läßt sich in den künstlerischen Werken des Mittelalters sehr viel weiter zurückverfolgen.

Bereits in den entsprechenden Zeugnissen der Wandmalerei des 9. Jh. (BA 435), nicht anders als in der Buchmalerei oder Plastik des 12. und 13. Jh. (BA 436), wird dieser Trauergestus, das Erheben der mantelumhüllten Hände, die das sich neigende Antlitz zu verbergen suchen⁶⁷³, eingesetzt, um die dem Kreuzigungsgeschehen, oder den darauffolgenden Ereignissen beiwohnenden Klagefrauen und deren Reaktion auf das Erlebte zu bezeichnen⁶⁷⁴.

⁶⁷³ Wobei anzumerken ist, daß der bewußte Gestus uns in den frühen Bildern der Kreuzigung nicht nur im Zusammenhang mit der veranschaulichten Mariengruppe begegnet, sondern sich wie etwa in der Komposition des im späten 10. Jh. entstandenen Codex Egberti ebenso in der Darstellung der als Personifikationen von Sonne und Mond gezeigten Gestalten, deren Brustbilder das Haupt Christi rahmen, finden läßt (s. bei G. Schiller, *Ikongraphier*, 2. Bd., 1968, Abb. 392, S. 467). Angesichts dieser Beobachtung wäre zu fragen, welche Form der Darstellung, die der auf den Bericht des Lukas (Lk 23,45) zu beziehenden trauernden Gestirne (s. zu dem ursprünglich antiken Motiv der personifizierten Himmelskörper den entsprechenden Artikel im LCI, Bd. 4, 1994, Sp. 178-80), oder aber die der trauernden Marien, die dem Kreuzigungsgeschehen beiwohnen, eine längere Tradition besitzt, eine Frage, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung allerdings nur zur Diskussion gestellt und nicht weiter verfolgt werden kann. - Zum Ritus der verhüllten Hände s. neben R. Suntrup, *Liturgische Farbbedeutungen*, 1995, S. 457, der vor allem auf das verwendete Tuch und dessen Farbe eingeht, die umfangreiche Arbeit von K. Groß, *Menschenhand und Gotteshand*, 1985, welcher die verschiedenen Formen des Verhüllens der Hände im Gebet, im Kult und in der Kunst behandelt und dieses Verfahren, insbesondere in Hinsicht auf die weiblichen Mitglieder einer religiösen Gemeinschaft, u.a. als Ausdruck einer zuchtvollen Haltung, die dem Schutz der Keuschheit dient, beschreibt (s. hierzu S. 183).

⁶⁷⁴ Wie aus dem Überblick über die vorgestellten Kalvarienbergbilder, zu ersehen, ist jenes Bildmotiv in den entsprechenden Passionsdarstellungen des späten Mittelalters allerdings eher selten vertreten und in den Kompositionen der Zeitgenossen Bornemanns nur vereinzelt, z.B. in der Kreuzigung des Ursulameisters, gegeben (s. Abb. 26). Zumal sich der Kreis der mit diesem Gestus bezeichneten Personen nun auch insofern verringert, als in Werken gleich dem genannten stets nur eine der Begleiterinnen, nicht aber, wie in den früheren Gestaltungen Maria selbst mit der besagten Geste ausgestattet wird, für die andere Bewegungs- und Ausdrucksformen gefunden werden, s. dazu die nachfolgenden Kapitel, welche sich mit den Porträts der Gottesmutter auseinandersetzen.

Somit bedient sich Bornemann eines wohl erprobten Gestaltungsmittels, das auf ebenso einfache wie wirkungsvolle Weise Schmerz und Entsagung zu vermitteln weiß.

Für die Ausdruckskraft eines derartigen Verfahrens, dem Verhüllen des Darzustellenden, bei welchem es dem Betrachter überlassen bleibt, sich das zu Erahnende, das optisch Entrückte, dem er sich nicht sehend, sondern nur fühlend nähern kann, auszumalen, ist kein überzeugenderer Beweis anzuführen als die von Claus Sluter für das Grabmal Philipps des Kühnen entworfenen Pleurants (BA 437), die im faltenreich ummäntelten Gefühlserleben eingeschlossen, gleichsam Raum und Zeit entzogen, der Trauer selbst ein Denkmal setzen⁶⁷⁵.

Keine Frage also, die Anlehnung an die Tradition erweist sich, wie der Ausflug in die Vergangenheit bezeugen konnte, für die Aufmachung der Maria Kleophas in Bornemanns Gestaltung als prägend. Nichtsdestotrotz lohnt es sich, wenn auch die entscheidenden Elemente des Kostüms bereits zuvor beschrieben wurden, noch einen Augenblick zu verweilen und genauer hinzuschauen. Denn die "Hoffart liegt", wie die vorangegangenen Kostümbetrachtungen lehrten, "im

⁶⁷⁵ Zu der Strategie des Verhüllens, die darauf zielt das Nicht-Darstellbare darstellbar zu machen, s. R. Kronersmann, *Der Schleier des Timanthes*, 1994, dort vor allem S. 12-21. Und vgl. hierzu auch die Laudatio von H. Bredekamp auf Christo, 'Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß', 1995, der in diesem Zusammenhang auf die Stoffsymbolik der christlichen Kultur und die mittels des Verhüllens eines Gegenstandes oder Körpers geschaffene "auratische Verfremdung" verweist, welche in der "ge-samten christlichen Bildtradition zur Erhöhung der religiösen Heilsmittel eingesetzt worden war" (s. 134ff.).

Detail"⁶⁷⁶.

In eben einem solchen, genau gesagt, in einer Falte läßt sich eine auf den ersten Blick nicht eben auffällige, aber dennoch wesentliche Abweichung des Modells der Hamburger Tafel von der traditionellen Form der Schleier-Mantel-Kostümierung der Heiligen verzeichnen. Weniger das Auftreten einer ergänzenden Verzierung des Tuches ist dabei bemerkenswert, als vielmehr die Veränderung von Form und Sitz der Kopfbedeckung durch die plisseartig gestaltete Faltung des Gewebes von Bedeutung, die auf dem Scheitel, dessen Linie sie gleichsam nachzieht, aufliegend und sich von dort aus zu beiden Seiten jeweils leicht emporhebend über der Stirnmitte nach vorne hin in einer kleinen Spitze ausläuft.

Wie die Breite der Vergleichsbeispiele bezeugt, haben wir diese Gestaltungsform des Kopftuches nicht als bloße künstlerische Eigenart oder etwa die Wiedergabe regionaler Besonderheiten der Frauen- bzw. Ordenstracht anzusehen, sondern als ein weitreichenderes Phänomen zu verstehen⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ Hiermit ist der Titel eines Aufsatzes von Gerhard Jaritz, "Seiden Päntel an den Knien" oder: Die Hoffart liegt im Detail, 1988, zitiert, der im folgenden noch häufiger zu nennen sein wird und in welchem der Autor ausführt, in welchem Maße sich die das bürgerliche Kleiderverhalten betreffenden obrigkeitlichen Reglementierungen auf Einzelelemente der Garderobe, auf Details wie etwa den Ärmelschnitt, die Kragengestaltung oder die Breite schmückender Borten bezogen. Womit wir uns den Kreis derer, die sich in der Lage sahen, modische Verfehlungen zu begehen, als relativ weit gespannt vorzustellen haben, wir zu diesem, wie bei Berthold von Regensburg zu lesen, Menschen aller Art, "ez si arm, ez si rich", zu zählen haben (s. dazu vor allem S. 67ff.).

⁶⁷⁷ Gerade in der Auseinandersetzung mit den Entwicklungsformen der weiblichen Kopfbedeckung scheint in der kostümgeschichtlichen Forschung die Vorstellung vorzuherrschen, daß in den Trachten der Neuzeit mittelalterliche Kleiderformen überliefert sind, wird doch der Variantenreichtum der in den Bildquellen des späten Mittelalters auftretenden Frauenhauben in der entsprechenden Literatur vorzugsweise auf die Abhängigkeit von regionalen Besonderheiten zurückgeführt, wobei die Kleiderbilder der künstlerischen Kompositionen im allgemeinen als Dokumentationen zeitgenössischer Bekleidung verstanden werden. So verfährt etwa O. Rady, der Kruseler, 1923-25, S. 132, die einen bestimmten Typ der Rüschenhaube, ausgehend von der mittelrheinischen Grabplastik, als eine "ausgesprochen deutsche Mode" vorstellt, ohne allerdings die Beispiele, welche die englische Plastik oder die französische Malerei liefern (etwa der Meister von Moulins, s. bei J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Tafel 45, S.257) zu berücksichtigen. Ähnlich kritisch zu bewerten ist in Hinsicht auf den Ansatz und das Vorgehen auch die Arbeit von E. Nienholdt, Haubenformen der Spätgotik und

Um die Mitte des 15. Jh. schon, nachdem in den ersten Jahrzehnten gerüschte und gekrauste Säume als bevorzugter Schmuck der daran anlehnend **Kruseler** genannten Schleier der frommen Frauen dienten⁶⁷⁸, kommt die bewußte Scheitelfalte des Tuches in den Bildern der Marien zum Tragen. Und zwar unabhängig von Künstler und Region und unabhängig auch von der Figur, die es darzustellen gilt.

Dementsprechend finden sich bei Rogier van der Weyden wie dem Kölner Sippenmeister, bei dem Meister des Bartholomäusaltars wie Gerard David neben heiligen Damen verschiedenen Ranges, gleichermaßen Stifterinnen geistlichen wie weltlichen Standes, mit einer derartigen Kopftracht

Frührenaissance, 1977, welche die deutsche Tracht in ihrer lokalen, von Fremdeinwirkungen befreiten Eigenständigkeit zu fassen sucht (s. hier vor allem S. 279) .- Mehr als eine Bestandsaufnahme vorhandener Kleiderdarstellungen können Untersuchungen dieser Art jedoch selten leisten. Zumal im allgemeinen eine geringfügige Erweiterung des Blickfeldes ausreicht, um eine sich auf regionalen Eigenleistungen berufende Erklärung kostümlicher Phänomene zu widerlegen, wie im Falle der mit einer Scheitelfalte ausgestatteten Schleiervariante im folgenden zu sehen sein wird.

⁶⁷⁸ S. dazu H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. S. 150f., I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 330, vgl. weiterhin bei L. C. Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 155, sowie E. Moser, Die Entwicklung des österreichischen Kostüms, 1988, S. 142. Darüberhinaus s. vor allem die Untersuchung von A. Liebreich, Der Kruseler im 15. Jh., 1923-25., welche als frühesten bildlichen Nachweis des Rüsenschleiers, der erstmals in der Speyrer Kleiderordnung von 1356 Erwähnung findet, ein Fürstinnensiegel von 1342 anführt.- Spätere Beispiele, die von den Porträts englischer Grabmäler aus dem endenden 14. Jh. bis hin zu Bildnissen wie Jan van Eycks Arnolfini-Tafel von 1434 reichen (s. bei M. Scott, A Visual History, 1986, Abb. 28, S. 40 und Tafel 74), lassen sich in großer Vielfalt und Formenbreite aufzeigen.

ausgestattet (BA 438-442)⁶⁷⁹.

Die hier genannten Zeugnisse vermögen nun allerdings nicht nur einen Eindruck von der Verbreitung des zu untersuchenden Gestaltungsmerkmals zu vermitteln, sondern darüberhinaus auch eine Entwicklung aufzuzeigen, die eine neue Sicht auf das betreffende Kostümdetail erlaubt.

So läßt sich jene Schleiertracht ausgehend von der Beobachtung einer zunehmenden Einrundung der seitlichen Ausbuchtungen, wie sie nicht zuletzt in der Kopfbedeckung der Stifterin des Bildes Bornemanns angedeutet ist (BA 443), und darüberhinaus einer stärkeren Ausprägung der die Stirnmitte markierenden Spitze, gleichsam als eine Art Vorform eines sich im Laufe des 16. Jh. verbreitenden Haubentypus, der das Gesicht der Trägerin herzförmig umrahmenden **Schneppenhaube** deuten⁶⁸⁰.

Derart betrachtet, zeigt sich Maria Kleophas, diejenige also, die in diesem Falle den Part der ornatähnlich-streng gewandeten Trauernden übernommen hat, auch in Bornemanns Gestaltung trendgerechter ausgestattet als ihre weltlich kostümierte Schwester Salome. Womit eine Umkehrung der Konstellation von Tradition und Mode gegeben wäre, welche wir für die im Rahmen der Heili-

⁶⁷⁹ Wie oben bereits angedeutet und aus dem Bilderatlas zu ersehen, ist die besagte Schleierform mit den 30er Jahren des 15. Jh. in zahlreichen künstlerischen Zeugnissen der niederländischen wie der deutschen Maler zu finden und ebenso in dem Bildnis einer der Marien Marien in Hans Bornemanns Kreuzigungstafel (s. Abb. 12) wie auch dem Stifterinnenportät des Memling'schen Moreel-Altars (s. in 'Hans Memling', 1994, Kat. 25, S. 109) wiedergegeben.

⁶⁸⁰ S. dazu bei I. Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1988, S. 411f., bei G. Krogerus, Bezeichnungen für Frauenkopfbdeckungen, 1982, S. 34 sowie L. C. Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte, 1962, S. 152., welche ausgehend von den Aussagen spätmittelalterlichen Kleidergesetze das Aufkommen der auch als 'Stuarthaube' bezeichneten Kopfbdeckung, die wir aus den Adelsporträts des 16. Jh. kennen (s. z.B. bei F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987, Abb. 440, S. 223 und Abb. 447, S. 224), auf die Zeit um 1500 ansetzt. Wobei die hier zu analysierende Schleierkreation nicht als ein direkter Vorläufer jenes Haubentypus verstanden werden soll, sondern vielmehr einer sich in verschiedenen Kopftrachten des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh., in Frisuren wie in Hutmodellen, abzeichnenden Tendenz Ausdruck gibt.

genikonographie getroffenen Figurencharakterisierungen, gerade was die prominenten Persönlichkeiten, die engsten Angehörigen und Freunde der Hl. Familie, wie etwa den hier als Nachbar der Klagefrauen auftretenden Johannes anbelangt, glauben, voraussetzen zu können⁶⁸¹.

Demnach scheint es, um zu überprüfen, wie wir jenes Verfahren der Figurenbehandlung einzuschätzen haben, sinnvoll, sich dem besagten Prominenten zuzuwenden und unser Augenmerk auf die Gestalt des unmittelbar vor Maria Kleophas postierten Jüngers zu richten.

b. VON DER ANTIKEN TRACHT ZUR GEISTLICHEN GEWANDUNG:

Der Priesterrock des Johannes

Bei diesem sind, so würde man zunächst nun meinen, kaum Überraschungen zu erwarten, denn gegenüber den beiden zuvor betrachteten Heiligen, die ja in wechselnden Rollenausstattungen zu sehen waren, vermitteln die künstlerischen Zeugnisse des späten Mittelalters ein in Hinsicht auf den Typus und die Kostümbehandlung im wesentlichen einheitliches Bild des Johannes.

So wird jener Jünger Jesu durch die Jahrhunderte hindurch bis noch weit in die Neuzeit hinein fast ausnahmslos in einer Gewandkombination präsentiert, die sich aus einem tunikaartigen, langen wie langärmeligen Unterkleid und einem Mantelpallium bestehend bereits in den Darstellungen des frühen

⁶⁸¹ Scheint doch die Formel 'je heiliger, desto langweiliger', mit welcher sich, salopp gesprochen, der Eindruck, den die Bilder des Mittelalters in Hinsicht auf die Ausstattung der betreffenden Persönlichkeiten vermitteln, umschreiben läßt, in besonderem Maße für jene zu gelten, die durch ihre Kostümierung als Vertreter eines geistlichen Standes oder Amtes ausgewiesen sind, und ob Kirchenfürst, Apostel oder Ordensheiliger durch ihre Rolle somit an bestimmte, zumeist traditionelle Formen des Ornaments gebunden, sehr viel weniger Spielraum für individuelle künstlerische Kreationen als z.B. eine Figur wie der ritterliche Georg bieten.

Mittelalters als Ornat der Apostel etabliert (BA 444, 445)⁶⁸².

Zwar lassen sich, abgesehen von der im allgemeinen übereinstimmenden Farbwahl, dem Rot der Bekleidung des Apostels, vor allem in den bildlichen Gestaltungen des 15. Jh. insofern Unterschiede verzeichnen, als die Tunika, bzw. die Dalmatika⁶⁸³, ein priesterlicher Rock in der Art der den Oberkörper eng umschließenden **Sutane** oder wie bei Bornemann des ebenfalls geknöpften, mit einem Stehkragen versehenen stoffreicheren **Talars**⁶⁸⁴ ersetzen und gleichermaßen die Tragweise der Manteltracht variieren kann

⁶⁸² Zur 'Tunica manicata' und 'Tunica talaris' s. in dem Kapitel DIE UNIFORM DER UNTERSCHICHT, S. 21-24, und die in diesem sich der Untersuchung des Kittels widmenden Abschnitt angeführte Literatur. Zu der Entwicklung des Mantelumhangs vgl. weiterhin das Kapitel TRAGENDE ROLLEN, S. 177ff. Darüberhinaus s. bei J. Braun, Die Tracht und Attribute der Heiligen, 1943, das die Gewandung der Apostel und Evangelisten behandelnde Kapitel, Sp. 783-786.- Vgl. zudem J. Wilpert, Die Gewandung der Christen, 1898, S. 10 f., nach dessen Angaben die aus Talartunika und Pallium bestehende Apostelkleidung bereits in der Katakombenmalerei des 2. Jh. nachzuweisen ist, eine Gewandkombination, die auch in den Werken der nachfolgenden Jahrhunderte von Elfenbeinarbeiten des frühen 5. Jh. bis hin zur Tafelmalerei des späten Mittelalters, die Darstellung der Jünger Jesu prägt (vgl. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 323, S. 428 und in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 108).

⁶⁸³ S. dazu die entsprechenden Abhandlungen bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 61ff., bei J. Braun, Die Tracht und Attribute der Heiligen, 1943, 779f., und C. Pesch, Die liturgische Gewandung, 1962, S. 26f., sowie in der umfangreichen Arbeit von F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder, 1. Band, 1859-71, S. 447-52.

⁶⁸⁴ Neben Definitionen zur Sutane bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 257f. und J. Braun, Die Tracht und Attribute der Heiligen, 1943, 782, s. vor allem genannte Untersuchung von F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder, (Nachdruck) 1970, welcher in seiner ausführlichen Beschreibung der priesterlichen Kleidung auch die Entwicklung von Sutane und Talar erläutert, s. in Band II, S. 322-27, wobei die hier angeführten, vor allem auf die Farbgebung der Gewandung gerichteten kirchlichen Verfügungen einen Hinweis auf die zeitliche Einordnung des Leibrockes bieten, der demzufolge zuerst um 1200 aufgetreten sein dürfte. Bildliche Zeugnisse sind allerdings erst in der zweiten Hälfte des 15. Jh. vermehrt zu finden, die überwiegend, in Stefan Lochners Londoner Heiligentafel (s. in 'Stefan Lochner', 1993, Kat. 45, S. 321), nicht anders als dem Hamburger Passionsaltar aus St. Petri zu sehen (vgl. Abb. 33), den gegürteten Talar wiedergeben.

(BA 446, 447)⁶⁸⁵.

Dennoch entstammen die kostümlichen Entwürfe der künstlerischen Zeugnisse von dem klassisch-schlichten Einheitsornat bis hin zu den beschriebenen späten Varianten des seit dem 13. Jh. laut entsprechender Konzilsbeschlüsse den kirchlichen Würdenträgern vorbehaltenen roten Leibbrocks stets aus dem Bereich der geistlich-klerikalen Tracht und tritt Johannes, im Gegensatz zu anderen Heiligengestalten, in keiner der mittelalterlichen Darstellungen im weltlichen Gewande auf⁶⁸⁶.

Die Höhe des Ranges, den der abzubildende Akteur in der Hierarchie der Heiligen einnimmt und das Maß der Traditionsanbindung, welche dessen kostümliche Ausstattung bestimmt, scheinen sich folglich zu bedingen, zumal

⁶⁸⁵ Die verschiedenen mittelalterlichen Mantelformen werden wie bereits oben erwähnt in dem Kapitel TRAGENDE ROLLEN, S. 177ff. vorgestellt.

⁶⁸⁶ Während sich legendäre Gestalten wie der Hl. Sebastian oder der Hl. Christopherus in den Bildwerken des späten Mittelalters im allgemeinen äußerst weltoffen zeigen, sich der eine in dem Altar des Sippenmeisters z. B., in engen Beinkleidern mit ausgearbeiteter Schamkapsel vorstellt (s. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 193), sich der andere in der Tafel des Meisters der Verherrlichung Mariens etwa, mit einem pelzgefütterten Rock im eleganten Granatapfeldekor gefällt (s. 'Stefan Lochner', 1993, Kat. 69, S. 378), sehen wir den Hl. Johannes gleich seinen weniger prominenten Gefährten, ausnahmslos im Ornat auftreten, - zumal jener der Über-lieferung zufolge ja als erster ein Meßgewand angelegt haben soll. (Zu der Vita des Evangelisten und deren künstlerischer Vergegenwärtigung s. den Aufsatz von M. Lechner im LCI, 7. Bd., 1994, Sp. 108-130). Wie im Falle des Leibrocke etabliert sich auch die den kirchlichen Würdenträgern vorbehaltene rote Kleiderfarbe (s. dazu F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder, II, (Nachdruck) 1970, S. 325) erst im Laufe des 15. Jh. in der Darstellung des Johannes, zuvor erweisen sich die malerischen Gestaltungen diesbezüglich als durchaus variabel, und ist jener Jünger beispielsweise in der Buchmalerei der Romanik gleichermaßen mit blauem wie mit weißem oder auch einem mehrfarbig gemusterten Gewand, so etwa in dem Evangelistenbild des Lorsch-Evangeliars oder des Gero-Codex ausgestattet (s. bei C. R. Dodwell, The pictorial arts, 1993, Abb. 43, 58 und Abb. 120, 121). - Die Farbe Rot und deren Bedeutung wird in dem nachfolgenden Kapitel ATTRAKTIVE BUSSGEWÄNDER näher betrachtet.

die Unverwechselbarkeit garantierende Wiederholung altbewährter Form- und Farbvorgaben nicht nur in der Gewandbehandlung als zwingend zu erfahren ist.

In immer gleicher Weise wird der Apostel, ob in dem Figurenprogramm der Chartreser Kathedrale (BA 448), in Wandmalereien aus dem beginnenden 14. Jh. (BA 449), oder etwa einer Tafel des um 1503 geschaffenen Kölner Bartholomäusaltars (BA 450), gemäß der Beschreibung seines Lebensweges und seines Wesens bartlos und mit weich gerundeten Zügen als jugendlicher, ja knabenhaft-unbedarfter Charakter gegeben⁶⁸⁷.

Dem trägt gleichermaßen die blondgelockte Haartracht Rechnung, die den Heiligen in den Bildern des späten Mittelalters, welche von dem Leben und dem Leiden Christi und seiner Jünger erzählen, in der Regel kleidet⁶⁸⁸.

⁶⁸⁷ Betrachten wir allerdings die im Rahmen der früh- und hochmittelalterlichen Buchmalerei geschaffenen Darstellungen jenes Heiligen, so vermittelt sich ein weniger einheitliches Bild und gilt auch in Hinsicht auf die Gesamterscheinung des Evangelisten und seiner Gefährten das, was in der Auseinandersetzung mit der Farbbehandlung seiner Gewandung festzustellen war. So ist Johannes vielfach, in dem Wiener Krönungsevangeliar nicht anders als dem Nürnberger Codex Aureus, dem ostkirchlichen Typus entsprechend (zur Typendarstellung s. im LCI, 7. Bd., 1994, Sp. 108-130) als Mann gesetzteren Alters und mit Bart gegeben, während wir Lukas oder Markus, wie z.B. in dem Evangeliar des Aachener Münsters z. T. dagegen jugendlich bartlos begegnen (vgl. hierzu bei C. R. Dodwell, *The pictorial arts*, 1993, Abb. 43 und Abb. 44). Und auch in den das Passions- und Kreuzigungsgeschehen illustrierenden Miniaturen noch des 11. und 12. Jh., tritt Johannes uns verschiedentlich männlich-bartbewehrt entgegen (s. ebd. Abb. 137).

⁶⁸⁸ Abgesehen von einigen Gegenbeispielen, wie wir sie z.B. unter den oben benannten frühen Passionsdarstellungen finden (s. Anm. 22), in denen der Apostel so etwa in dem Salzburger Evangeliar, dunkelhaarig oder aber mit rötlich getönter Haar- und Barttracht zu sehen ist (s. bei C. R. Dodwell, *The pictorial art*, 1993, Abb. 144 und Abb. 195), läßt sich die Blondheit des Johannes insgesamt betrachtet, als ein bestimmendes Merkmal seiner malerischen Porträts, von J. Ciones Kreuzigungstafel (s. in 'Giotto to Dürer', Abb. 28, S. 39) bis hin zu Hans Baldungs Apostelbild des Freiburger Hochaltars (s. bei W. Hütt, *Deutsche Malerei*, 1973, Abb. 241) beschreiben.

Eine Veränderung läßt sich allerdings, wenn eingedenk der irritierenden Abweichungen, welche die Beobachtung der Kostümierung des Schwesterpaares ergab, die Kopftracht des Johannes eingehender betrachtet wird, in den Zeugnissen des 15. Jh. hinsichtlich der Frisurenbehandlung erkennen. Zeigt diese sich auch in der Gestaltung von Farbe und Struktur der Haare als weitgehend gleichbleibend⁶⁸⁹, so zeichnet sich die Länge und den Schnitt betreffend jedoch ein Wandel ab.

Während Johannes in den Werken des beginnenden Jahrhunderts im allgemeinen mit einem relativ kurzen, allenfalls halblangen, zumeist rund geschnittenen Lockenkopf ausgestattet ist (BA 451), tritt der Apostel im ausgehenden 15. Jh. überwiegend mit einer bis auf die Schultern herabreichenden, häufig seitlich angeschrägten und mit einem Pony versehenen, in kleine Locken oder Wellen gelegten Haartracht auf (BA 452, 453)⁶⁹⁰. Ganz so wie sich die modebewußten jungen Herren in den

⁶⁸⁹ So bilden Frisuren mit glatt herabfallenden oder eng anliegenden Haarsträhnen, wie z.B. in der Jacopo di Cione zugeschriebenen Kreuzigungstafel zu sehen (vgl. unter Anm. 23), eher eine Ausnahme und wird der gewellten oder gelockten Haartracht, wie dem bisher vorgestellten Bildmaterial zu entnehmen, in der Darstellung des Johannes generell der Vorzug gegeben.

⁶⁹⁰ Ist der Heilige in den Bildzeugnissen des 13. und frühen 14. Jh. vereinzelt noch mit schulterlangen Nackensträhnen ausgestattet, so setzt sich um die Mitte des 14. Jh. der kurze Lockenkopf, wie er u.a. beispielsweise in den zeitgenössischen Kölner Diptychen zu finden ist, (s. 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 69) als Haartracht jenes Jüngers durch und herrscht noch in den entsprechenden Werken des beginnenden 15. Jh. z.B. in der Gestaltung des Daruper oder der des Warendorfer Altares vor (vgl. Abb. 4, 5). Bereits in den Kompositionen der 40er und 50er Jahre, etwa Lochners Londoner Heiligtabelle (s. in 'Stefan Locher', 1994, Kat. 45, S. 320), zeichnet sich jedoch eine Vorliebe für längere, d.h. zunächst meist knapp schulterlange, Frisurenmodelle ab, welche in den Darstellungen des endenden 15. Jh. zur Ausprägung gelangt, in denen Johannes sich in der Beweinung des Geertgen tot sint Jans (s. bei O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994, Tafel 22) nicht anders als in der Schleißheimer Kreuzigung Lucas Cranachs (s. in F. Winkler, Altdeutsche Malerei, 1941, S. 144) oder den Altären des Hans Raphon (vgl. Abb. 30-32) im allgemeinen mit überschulterlanger Lockenpracht präsentiert.- Dabei sind zwei Tragweisen zu unterscheiden. Zum einen wie bei Geertgen der seitlich schräg abgestufte Schnitt mit stark eingekrausten Spitzen, der eine Art Lockenkranz entstehen läßt, zum anderen die vom Pony aus an beiden Seiten gleichlang herabfallende, gerade abschließende Haartracht à la Cranach. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jh. verliert dieser Stil dann allerdings an Popularität und werden in den entsprechenden Bildgestaltungen kürzer geschnittene, glatte Frisuren, wie sie u.a. beispielsweise

zeitgenössischen Bildnismalerei, ein Edelmann in der Illustration des Hausbuchmeisters von 1480 (BA 454) nicht anders als ein Künstler wie Albrecht Dürer in seinem 1498 geschaffenen Selbstporträt (455), gefallen⁶⁹¹.

Von der Vorliebe für Frisuren dieser Art sprechen neben bildlichen Belegen zudem verschiedene literarische Zeugnisse, der Zeit, Schriften wie das 'Narrenschiff' des Sebastian Brant etwa (BA 456), in dem der Autor - wie später Thomas Murner dann - über jene Modegecken klagt, die ihr Haar in 'weibischer' Manier lang herabfallend, und mittels Harz, Eiklar oder anderen Kosmetika gefärbt und gekräuselt tragen⁶⁹².

Grünewalds Isenheimer Johannes trägt, bevorzugt dargestellt (s. bei W. Fraenger, Matthias Grünewalds, 1988, Tafel 31). Über die Entwicklung der Frisurenmode informiert neben H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 98, und I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988, S. 224, auch E. Moser, Die Entwicklung des österreichischen Kostüms, 1988, S. 129ff.

⁶⁹¹ Andere Beispiele sind in großer Zahl zu nennen. Ob im Rahmen von Stifterbildern wie in dem Triptychon des Kölner Sippenmeisters, in welchem die lange Lockentracht dazu dient, das jüngste Mitglied der porträtierten Familie zu charakterisieren (s. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 202) oder aber unter den zeitgenössischen Herrscherporträts, so etwa dem des jugendlichen Monarchen Ludwig II. von Ungarn, den Berhard Strigel mit eben jener Haartracht wiedergibt, wie wir sie aus den besagten späten Selbstbildnissen Dürers kennen (s. bei W. Pinder, Die deutsche Kunst, Bd. III, 1957, Abb. 214).

⁶⁹² Die erwähnten Schriftquellen werden u.a. bei U. Lehmann-Langholz, Kleiderkritik, 1985, wiedergegeben, welche die Kleiderkritik des späten Mittelalters anhand der Texte Sebastian Brants und Thomas Murners analysiert, s. S. 244-302. Weitere Stimmen von Zeitgenossen sind bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, zu finden, der sowohl Chronisten wie Thomas Ebendorffer, der schon um die Jahrhundertmitte von den gefärbten und gekräuselten Haaren der Vornehmen zu berichten weiß (s. S. 320), als auch Dichter wie Hans Folz zu Wort kommen läßt, der in seinem um 1480 verfaßten Gedicht "von einem buler" die verschiedenen Methoden der Haarbehandlung, denen sich der jugendliche Stutzer unterzieht, ironisch kommentiert (S. 321). Zu späteren Zeugnissen wie etwa den Predigten des Geiler von Kaisersbergs oder den ausführlichen Beschreibungen, die Murners Werke liefern, s. bei A. Schultz, ebd. S. 343 und S. 363f.

Folglich scheint die Mode, die in den Porträts der Zeitgenossen zu finden ist, auf unbemerkte Weise in die Heiligenbilder des späten Mittelalters einzudringen und in der Übernahme dessen, was sich für die Repräsentation der Vertreter der Gesellschaft als angemessen erwiesen hat, die bestehende Tradition zu brechen, scheint der reine Jüngling nun zum eitlen Stutzer mutiert zu sein.

Eine derartige Einschätzung vorausgesetzt, wäre davon auszugehen, daß die ersten Zeugnisse für das Auftreten des bewußten Frisurenmodells, bevor es uns um die Jahrhundertmitte in den Darstellungen des Johannes begegnet, in den Werken der Porträtkunst nachzuweisen sind. Die Entwicklung dieser Form der Haarbehandlung in den malerischen Kompositionen des späten Mittelalters jedoch zurück, ergibt sich ein anderer Befund.

Eben nicht im Bereich des Profanen, unter den Persönlichkeiten weltlicher Standeszugehörigkeit, sondern in der Sphäre des Überirdischen, in den Reihen des himmlischen Personals, hebt jene Mode an.

Während in den Männerbildnissen der ersten Jahrhunderthälfte, ob in den Stifterbildern Kölner Meister, von der Votivtafel der Familie Rost von Cassel bis zu Lochners Weltgerichtsaltar (BA 457), oder den Porträts altniederländischer Maler, etwa dem des Philippe de Croy Rogier van der Weydens (BA 458), eine Haartracht dominiert, die ein kurzer pagenkopfartiger Schnitt mit ausrasiertem Nacken und knappen Pony charakterisiert⁶⁹³, wird im Rahmen der für die Himmelsboten vorgesehenen Aufmachung verschiedener heilsgeschichtlicher Darstellungen des frühen 15. Jh. ein neuer Look kreiert.

⁶⁹³ Hier lassen sich zahlreiche andere Beispiele nennen, so z.B. das Stifterbild des Wasservass'schen Kalvarienberges (s. Abb. 10) oder das des Nördlinger Retabel Friedrich Herlins (vgl. W. Hütt, Deutsche Malerei, 1973, Abb. 39), wobei sich, wie in den Gemälden der Altniederländer nicht nur Adelige, sondern auch Bürger mit der bewußten Haartracht vorstellen und wir diese z.B. ebenso in Rogier van der Weydens Porträt Philipp des Guten wie auch dem Bildnis eines unbekannten jungen Mannes von Petrus Christus finden (s. bei O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 51, S. 71 und Abb. 74, S. 89).

So sind z.B. die in der Anbetung des um 1415 entstandenen Ortenberger Altares agierenden Engel (BA 459) mit einer Haartracht ausgestattet, in deren Gestaltung, dem das Gesicht rahmenden überschulterlangen Lockenkranz, im wesentlichen der Frisurenstil vorgegeben ist, der im ausgehenden Jahrhundert dann ebenso das Bild des jungen Gecken, das Brants 'Narrenschiff' umreißt (vgl. BA 455), wie das des ritterlichen Heiligen, sei es des Hl. Georg Hinrik Funhofs oder des Martin des Hans Raphon (BA 460, 461), bestimmt⁶⁹⁴.

Wieder also zwingt die Detailbetrachtung den ersten Eindruck zu korregieren, in der die Vermutungen, welche die Beobachtungen der vorherigen Bildbefragungen provozierten, nunmehr zur Gewißheit werden. Auch im Falle des Hl. Johannes also transportiert die ganz im Sinne des traditionellen

⁶⁹⁴ So ist die lange Lockentracht, bevor sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Porträts der Zeitgenossen, dem des Heinrich Blarer von 1460 z.B., auftaucht (s. bei M. Scott, *A Visual History*, 1986, Abb. 99, S. 96) zuvor bereits in den Bildern der himmlischen und heiligen Gestalten zu entdecken, neben der besagten Ortenberger Tafel beispielsweise in der um 1420 geschaffenen Geburtsdarstellung des Meisters des Göttinger Barfüßer-Altares (s. in 'Die deutschen und niederländischen Gemälde, 1992, Abb. 36m, S. 110). Zu nennen sind ebenso zeitgenössische plastische Werke etwa das Triumphkreuz der Breslauer Corpus-Christi-Kirche aus der Zeit um 1420, (vgl. W. Pinder, *Deutsche Kunst*, Bd. 3, 1957, Abb. 291). Wobei in den genannten und anderen frühen Gestaltungen, auch den niederländischen, wie die Beweinung Robert Campins (s. bei O. Pächt, *Van Eyck*, 1993, Tafel 2), welche der Bilderatlas zeigt, die Protagonisten jener Haartracht zunächst zumeist dem Kreis der Engelsschar entstammen, bevor Heiligengestalten wie z.B. die morgenländischen Könige als Träger dieses femininen Stils erscheinen, dessen Auftreten sich, und das ist zu unterstreichen, ja keineswegs erst im späten 15. Jh. belegen läßt. Denn bereits im 14. Jh. werden in verschiedenen Dichtungen so den Texten Heinrich des Teichners entsprechende Tendenzen in Hinsicht auf die männliche Frisurenmode beschrieben, s. bei U. Lehmann-Langholz, *Kleiderkritik*, 1985, S. 258.

Rollenverständnisses angelegte Kostümierung aktuelle Modetrends, treffen wir auch, und gerade hier, wo wir es, zumindest der ersten Einschätzung nach, am wenigsten erwartet hätten, im Kreise der himmlischen Prominenz auf Figuren, die nicht nur Rezipienten, sondern vielmehr Träger richtungsweisender Impulse, ja gleichsam Trendsetter, darstellen.

Eine als Vertreter des geistlichen Standes ausgewiesene Person in einer derartigen Funktion wahrzunehmen, ist in Anbetracht dessen, was die mittelalterlichen Schriftquellen über die Protagonisten neuer Modetendenzen auszusagen wissen, allerdings kaum als ungewöhnlich anzusehen.

Denn lange schon bevor sich die Reaktionen der städtischen Obrigkeit auf das bürgerliche Kleiderverhalten in den Verordnungen der sich gegen die gleichermaßen in den Werken von Dichtern und Chronisten konstatierte Hoffart und Verschwendungssucht der Zeitgenossen richtenden, spätmittelalterlichen Luxus- und Aufwandsgesetze dokumentiert⁶⁹⁵, wird in den Entschlüssen und Verfügungen kirchlicher Synoden und Konzilien das modische Gebaren der Geistlichkeit thematisiert.- Bereits mit dem 8. Jh. sind diesbezügliche Verfehlungen zu belegen, zu denen wie bei Rather von Verona oder Richer von Reims zu lesen, u.a. das Tragen von reichgeschmückten, unziemlich geschlitzten oder in der Taille geschnürten Gewändern, von Beinkleidern aus durchscheinenden Geweben und engen Schnabelschuhen zählen⁶⁹⁶.

⁶⁹⁵ Zur Kleiderkritik mittelalterlicher Dichtungen, s. bei E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, Kap. 10, S. 149-169, sowie bei U. Lehmann-Langholz, *Kleiderkritik*, 1985, Kapitel B und C, hier vor allem S. 129 und S. 226. Zu der Entwicklung der die Kleidung betreffenden Gesetzgebung s. den mehrfach zitierten Aufsatz von N. Bulst, *Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-Aufwands- und Luxus-gesetzgebung*, 1988.

⁶⁹⁶ S. dazu in der unter Anm 30. angeführten Untersuchung von N. Bulst, S. 37, vgl. bei H. Fichtenau, *Lebensordnungen*, 1992, S. 96-100, und bei E. Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, 1989, S. 166f., die in diesem Zusammenhang u.a. Abt Rudolf und seine auf einer Synode zu Mont-Notre-Dame vorgetragene Kritik an den Kleidergewohnheiten des Klerus zitiert, der von Angehörigen seines Ordens zu berichten weiß, die in ihrer äußeren Erscheinung, in seinen Worten, weniger einem Mönch als vielmehr einem Freudenmädchen gleichen. Neben zusammenfassenden Darstellungen der genannten Art ist zudem auf die Untersuchung von G. Zimmermann, *Ordensleben und Lebensstandard*, 1973, zu verweisen, die eine umfangreiche Quellensammlung zu den die Kleidung betreffenden Ordensvorschriften des Hochmittelalters bietet. Wobei diese sich gleichermaßen mit der Ausstattung der weiblichen Ordensmitglieder befassen, die von Petrus Abelaerd z.B. angehalten werden, das Tragen seidener Schleier zu

In gleicher Weise beschreiben die aus dem 13. und 14. Jh. zahlreich überlieferten Verbote der sich den Angaben des Kölner Erzbischof Walrams von 1337 zufolge, wie eine "Seuche" verbreitenden, von den Eitelkeiten der "stutzerhaftesten Laien" nicht zu unterscheidenden, klerikalen Modetorheiten ausführliche die zu beanstandenden Extravaganzen, welche von kniekurzen Röcken und mehrfarbigen Wämsern bis hin zu geschwänzten Hüten und gezaddelten Kapuzen reichen⁶⁹⁷.

Wem dabei allerdings der Part des Initiators und wem der des Nachahmers zuzuweisen ist, dem Lebemann oder dem Geistlichen, ob letzterer die laikale Eleganz nur zu imitieren oder sie nicht vielmehr zu inspirieren verstand, bleibt auch hier zu fragen, zumal es sich ja keineswegs um unvereinbare Positionen handelt⁶⁹⁸.

unterlassen, s. dazu Teil II, S. 373.

⁶⁹⁷ Neben den erwähnten Aufzeichnungen Walrams von Jülich, Die Regesten der Erzbischöfe von Köln, 5. Band, 1973, S. 128f., s. hierzu bei E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989, S. 167ff. und bei A. Schultz, Deutsches Leben, 1892, S. 85, S.289ff., S. 301 und S. 312.

⁶⁹⁸ So werden sich doch wie auch H. Fichtenau, Lebendordnungen, 1992 in seiner Auseinandersetzung mit den Standeszeichen der Geistlichkeit, s. S. 95-100, betont, deren Vertreter, nicht anders als die Inhaber weltlicher Ämter, aufgefordert gesehen haben, die Bedeutung der ihnen übertragenen Aufgabe und Stellung sichtbar zu bezeugen. Zumal das Dasein gerade der Adeligen, die im Schutz der Kirche lebten, gegenüber den Lebensformen der weltlichen Standesgenossen einen größeren Spielraum geboten haben dürfte, um sich der Pflege der äußeren Erscheinung zu widmen, modische Ambitionen zu entwickeln und zu entfalten.

Ein überaus treffendes Bild für das Verhältnis der Parteien, deren modischen Entäußerungen in Hinblick auf die Entwicklungsformen der Frisurengestaltung in den malerischen Zeugnissen des späten Mittelalters versucht wurde zu verfolgen, bietet jene Darstellung, die am Anfang der Betrachtungen stand. D.h. die Kreuzigung Bornemanns, in welcher sich der geckenhaft herausge-putzte Diener des Longinus (BA 462) und der priesterlich schlicht gewandete Johannes, beide mit der gleichen langgelockten Haartracht ausgestattet, gleichsam als Konkurrenten in Sachen Mode gegenübertreten.

Weniger der Rang aber, den die Träger des bewußten Trendmodells als Parteienvertreter im modischen Wettstreit einnehmen als vielmehr die Rolle, welche den Figuren im Drama der Passion zukommt, ist im Falle der Hamburger Komposition von Bedeutung.

In ihr dient die im Rahmen der vergleichbaren zeitgenössischen Darstellungen der beiden Akteure generell ungewöhnliche Verähnlichung⁶⁹⁹, Wesen und Funktion der konträren, in ihrem Erscheinungsbild auf der einen Seite eitle Weltlichkeit, auf der anderen gottgefällige Tugend vermittelnden Charaktere,

⁶⁹⁹ Allein in einigen der westfälischen Kreuzigungstafeln, der des Warendorfer Altares etwa (s. Abb. 4), läßt sich hinsichtlich des jugendlichen Erscheinungsbildes eine gewisse Ähnlichkeit in der Darstellung der beiden Figuren registrieren, in der Regel aber sehen wir, in den frühen nicht anders als den späten Kalvarienbergen, mit ihnen zwei konträre Typen konfrontiert, ist also dem greisen Römer wie in dem Bild des Sippenmeisters beispielsweise ein Soldat in voller, d.h. gänzlich verhüllender, Rüstung oder auch ein turbantragender, dunkelhaariger Orientale, wie in den Altären Derick Baegerts (vgl. Abb. 35 und Abb. 24, 25) als Gefährte mitgegeben. Eine Ausnahme unter den Werken des ausgehenden Jahrhunderts ist allerdings in den Kompositionen Hans Raphons zu finden, der zwar nicht den Lanzenführer, jedoch eine andere Schergenfigur mit stutzerhafter Kleidung wie langgelockter Haartracht ausstaffiert und ebenfalls in Rückenansicht posierend, auf jenen Platz postiert, auf dem in Bornemanns Gestaltung der Begleiter des Longinus agiert und auf diese Weise eine andere Art des spannungsreichen Verähnlichungsverfahrens inszeniert (s. Abb 30).

näher zu bestimmen. Sie läßt uns jene in einem die zentrale Paarkonstellation von Lanzenträger und Lanzenführer erweiternden Bezugssystem wahrnehmen und damit auch die Frage, die in der Auseinandersetzung mit dem blinden Hauptmann und seinem sehenden Gehilfen beschäftigte, die Frage nach Schuld und Vergebung, in einem neuen Zusammenhang betrachten. So bewegt sich der, der als Handlanger zum Täter wurde, im Spannungsfeld zwischen dem legendären Heiden und dem zum jugendlichen Helden frisierten Heiligen, welcher auf diese Weise, indem er als Ergänzung seiner priesterlichen Tracht ein Frisurenmodell vorführt, das im Bild der Gegenseite der Hoffart des Modegecken Ausdruck gibt, besonders überzeugend für seine Sache, die Gnadenwirkung des rechten Glaubens, zu werben versteht.

9) VARIATIONEN IN WEISS UND BLAU

Im Dienste der Glaubensvermittlung, so läßt sich aus den vorangehenden Beobachtungen schließen, sind folglich auch eitle Attitüden, wie sie Johannes sich im Bilde Bornemanns, den Kontrahenten hier entsprechend mit eigenen Waffen bekämpfend, in Hinsicht auf den trendbewußten Frisurenlook erlaubt, zu billigen. Zumal der Jünger eine Heilige in seiner Begleitung weiß, die wie keine zweite, und dies kann in besonderem Maße für die Bornemann'sche Tafel gelten, frommer Demut Ausdruck zu verleihen vermag.

Denn sie, Maria, die Muttergottes also, die als zentrale Gestalt der Heiligenversammlung unter dem Kreuz Platz genommen hat und in ihrer gefaßten Haltung, die Hände ruhig im Schoß gehalten, weniger nach Schutz zu suchen, als vielmehr dem hinter ihr stehenden Apostel, dessen Hand auf ihrer Schulter ruht, Halt zu bieten scheint⁷⁰⁰, zeichnet sich in ihrem Äußeren durch eine Schlichtheit aus, die nicht nur mit der Welzugewandtheit, des Johannes, kontrastiert, sondern sich ebenso im Vergleich mit den Mariendarstellungen anderer zeitgenössischer Künstler als auffällig erweist.

⁷⁰⁰ Diese Form der Darstellung ist für die spätmittelalterliche Kreuzigungsikonographie eher als ungewöhnlich anzusehen, da in der Regel die Schmerzensmutter selbst, die laut literarischer Schilderungen des Kreuzigungsgeschehens, u.a. z.B. des Pseudo-Bonaventura, so bei D. Chapeaurouge, *Zur Symbolik des Erdbodens*, 1964, S. 44f. zu lesen, unter dem Kreuz des Sohnes von einer Ohnmacht überwältigt wurde, Halt bei ihren Angehörigen sucht und im ausgehenden 15. Jh., wie schon in dem Zyklus der Schwarzhündorfer Wandmalereien des späten 12. Jh. gegeben, zumeist in den Armen des ihr als Sohn anempfohlenen Johannes, aufgefangen wird.- Zu den Ausdrucksformen der Trauer Mariens unter dem Kreuz, s. zunächst den Artikel "Kreuzigung" im *Marienlexikon*, 3. Bd., 1991 S. 667f., s. darüberhinaus vor allem bei F. O. Büttner, *Imitatio Pietatis*, 1983, das Kapitel "Pietas Mariae", S. 90-98. Zur Ohnmacht Mariens vgl. bei G. Schiller, *Ikonographie*, Bd. 2, 1968, S. 21, und vor allem den entsprechenden Aufsatz im *Marienlexikon*, 4. Bd, 1992 S. 683-688, sowie bei K. Schreiner, *Maria*, 1994, S. 103-106. Mit dem Verhältnis von Maria und Johannes beschäftigt sich D.C. Shorr, *The mourning Virgin and Saint John*, 1940. Als weitere Bildzeugnisse kann ebenso Hans Bornemanns Bremer Tafel (Abb. 12) wie Jan Baegerts Kalvarienberg des frühen 16. Jh. dienen (Tafel 39).

a. KLEIDER FÜR DIE EWIGKEIT -

Farb- und Formtraditionen im Kostüm der Gottesmutter

Zwar ist der jahrhundertealte Formenkanon im späten Mittelalter generell bindend und die Maria der Passion und Kreuzigung in den betreffenden zeitgenössischen Werken wie dem Kalvarienberg des Sippenmeisters (BA 464) oder dem des Lübecker Altars Hans Memlings (BA 465), nicht wesentlich anders, als z.B. in den Kompositionen der Buchmalerei des 11. Jh. etwa der des Perikopenbuch Heinrich des II. (BA 466), mit einer langen verhüllenden Gewandung, bestehend aus Kleid und Mantel und einem das Haar verbergenden Schleier angetan zu finden⁷⁰¹.

Doch als nicht minder traditionsreich stellt sich in den frühen wie den späten Bildnissen das Bestreben dar, der porträtierten Heiligen dennoch eine jeweils

⁷⁰¹ Da in der einschlägigen Literatur die Ausstattung der Heiligen nicht eingehender behandelt wird, müssen wir unsere Erkenntnisse hier vor allem aus der vergleichenden Betrachtung gewinnen. Wie schon im Zusammenhang mit der Untersuchung des trauernden Begleitpersonals erwähnt (s. das Kapitel ORNAT IN ALTER UND IN NEUER ART, S. 223ff.), ist auch und gerade Maria in den mittelalterlichen Darstellungen mit der einfachsten Art der Ausstattung versehen. D.h. also ihrem Wesen entsprechend bescheiden und zugleich dem Ereignis angemessen in jener Weise bekleidet, wie es bereits in den Bildern der Frauen am Grabe, von den Mosaiken in S. Appolinare Nuovo in Ravenna aus dem frühen 6. Jh. bis zu der um 980 gefertigten Basilewsky-Situla zu sehen (s. G. Schiller, Ikonographie, Bd. 3, 1971, Abb. 8, S. 312 und Abb. 10, S. 313,) und dann ebenso in frühen Kreuzigungsveranschaulichungen etwa des Rabula-Codex von 586 oder eines Elfenbeinreliefs der Luithardgruppe aus der Mitte des 9. Jh. zu finden ist (vgl. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 327, S. 440 und Abb. 365, S. 456). Diese Form der Kostümierung erfährt im Laufe der weiteren Entwicklung kaum eine wesentliche Änderung. So zeigt sich die Maria eines zwischen 1230-40 entstandenen Goslarer Evangeliars nicht anders als die Schmerzensmutter in der Klosterneuburger Tafel eines Wiener Meisters aus dem 14. Jh. ebenfalls mit einem verhüllenden Schleiertuch und langem Mantelumhang gewandet (s. bei G. Schiller, Ikonographie, 2. Bd. 1968, Abb. 515 und Abb. 516, S. 526).

eigene Note zu geben und das Erscheinungsbild Mariens im Rahmen der gleichermaßen ihrem Wesen wie dem Anlaß Rechnung tragenden künstlerischen Auflagen so weit wie möglich zu differenzieren⁷⁰².

Dies vermittelt sich in den Bildzeugnissen des ausgehenden Mittelalters vor allem in der Vielfalt der Schleiertuchvarianten, die, wie allein die entsprechenden Werke der westfälischen Malerei anschaulich machen, vom glatten, lose herabfallenden Leinentuch bis zu aufwendig drapierten, gestärkten und gefalteten Haubenkreationen (BA 467, 468) reicht⁷⁰³.

Auch in dem Schnitt, der Tragweise der Gewandung, d.h. etwa der Weite oder Gürtung des Kleides, und nicht zuletzt dem Kleiderschmuck, Bordüren oder Borten beispielsweise, wie sie Marias Mantel in den Malereien verschiedener Kölner Meister säumen (BA 469, 470), kommen individuelle Formen der künstlerischen Gestaltung zur Entfaltung⁷⁰⁴.

⁷⁰² Diese Auflagen ergeben sich vor allem aus dem Rang und der Bedeutung, die der Gnadenreichen in der Hierarchie der Heiligen zuzuweisen ist. Wenn sich Maria in den künstlerischen Zeugnissen auch durchaus als vielseitige Persönlichkeit wahrnehmen läßt, wovon gerade die Arbeit K. Schreiners, *Maria*, 1994, zeugen kann, so lernen wir sie in allen Schilderungen ja doch ausschließlich als fromm und bescheiden, als rein und tugendhaft und damit aber zwangsläufig doch zugleich als "langweiliger" als viele ihrer Kolleginnen kennen, die mit einer dramatischeren Geschichte, einer spannenderen Vergangenheit aufwarten können und der Phantasie des Künstlers dementsprechend einen größeren Handlungsspielraum bieten.

⁷⁰³ Hier reicht allein der Vergleich der im Bilderatlas wie auch im Abbildungsteil von Bd. I. wiedergegebenen Kreuzigungsdarstellungen, deren Kompositionen vielzählige Spielarten der bewußten Kopfbedeckung präsentieren, wobei im 15. Jh. sowohl die altbekannten schmucklosen Tuchvarianten, als auch die aufwendigeren haubenartigen Schleierformen, im allgemeinen nun stets in Verbindung mit einem den Hals verhüllenden Tuch, dem sog. 'Wimpel', auftreten. Vgl. dazu H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992, S. 284.

⁷⁰⁴ Variationen in der Kleiderbehandlung sind schon in früheren Gestaltungen wie beispielsweise der Kreuzigung des Sakramentars von Saint-Armand aus der Mitte des 12. Jh. aufzuzeigen, in dem Maria sich in einem ornamentierten Umhang mit schwerer Schließe vorstellt (s. C.R. Dodwell, *The pictorial arts*, 1993, Abb. 195), oder ebenso dem vor 1339 entstandenen Psalter des Robert de Lisle, in welchem wir die Muttergottes mit hermelingefüttertem Mantel und zudem, höchst erstaunlich, gänzlich ohne Kopfbedeckung ausgestattet finden (vgl. in O. von Simson, *Das Mittelalter II*, 1975, Tafel XV.) Als ein spätes Beispiel für eine derartige Kleidervariante, die sich wie in den Kompositionen des Hochmittelalters aus der Wahl gemusterter Materialien ergibt, ist die Soester Kreuzigung des

Nichts aber von alledem, kein Band und keine Spange, keine auffällige Drapierung oder Faltung, keine Schleife, Rüsche noch eine andere Art der Verzierung verwendet Bornemann in seiner Mariendarstellung. Das einfache Kopftuch locker um Haupt und Haar geschlungen, schmucklos-schlicht ebenfalls das Kleid und der weite Mantelumhang scheint hier bewußt darauf verzichtet, ausgefallene Ergänzungen des Vorgegebenen zu ersinnen⁷⁰⁵.

Auf eben dieser Reduktion kostümlicher Verzierungsformen und damit der uneingeschränkten Konzentration auf jenes gestalterische Element, welches das Erscheinungsbild Mariens in den spätmittelalterlichen Bildern der Passion vorrangig bestimmt, beruht nicht zuletzt jedoch die Wirkung der Bornemann'schen Komposition.

Weniger in der Form- als vielmehr in der Farbgebung der Kostümierung, der Blau-Weiß-Kombination von Gewand und Schleiertracht, begegnet uns ja das signifikanteste optische Erkennungsmerkmal der Heiligengestalt in der spätmittelalterlichen Darstellung, welches, zumeist durch das Rot der Robe des Johannes zu einem Farbdreiklang ergänzt, Maria wie ihren Begleiter auf dem Leidensweg noch über weite Distanzen hinweg in ihrer Rolle als schmerzenseiche Mutter Gottes identifizieren läßt (BA 471)⁷⁰⁶.

Liesborner Meisters aus den 80er Jahren des 15. Jh. anzuführen (Tafel 20), in dem in der Regel einfarbige Gewandstoffe bevorzugt werden.

⁷⁰⁵ Allein durch die Beschaffenheit des Unterkleides, das in schmalen Streifen unter den Ärmeln der Robe sichtbar ist, wird dieses Bild gebrochen.

⁷⁰⁶ Eine derartige Signifikanz erlangt die bewußte Farbkennzeichnung der Mariengewandung erst im ausgehenden Mittelalter. Waren noch im 14. Jh. verschiedene Farbkombinationen möglich, so stellen rot-grüne oder, außerbiblischer Passionsschilderungen entsprechend, weiß-rote Mantel-Kleidensembles (s. dazu in der o.g. Publikation K. Schreiners, Maria, 1994, S. 104 f.), wie etwa in der Stefan Lochner zugeschriebenen Münchner Kreuzigung (s. in 'Stefan Lochner', 1993, Abb. S. 326), im 15. Jh. eine Seltenheit dar und wird die Muttergottes im Rahmen des Kreuzigungsgeschehens fast ausnahmslos in blauem Gewand mit weißem Schleier wiedergegeben. In welchem Maße jene farbliche Gestaltung zum marianischen Erkennungsmerkmal wird, können besonders deutlich malerische Kompositionen wie der im Bilderatlas vorgestellte Gumprecht'sche Familienaltar des Kölner Sippenmeisters bezeugen, in welchem sich auf diese Weise in der käfergroßen Figurenstaffage der Hintergrundlandschaft der Stiftertafel auf den ersten Blick bereits die Mitglieder der Christi Tod beklagenden Trauergemeinde erkennen lassen.

Tiefdunkel, schwärzlich schimmernd ist hier das Blau beschaffen, das gleichermaßen auf die Herkunft, den himmlischen Ursprung, wie die seelische Verfassung, die Trauer der Trägerin verweisend⁷⁰⁷ Bornemann für Marias Kleider, für das Gewand wie für den Mantel, wählt. Diese, in einheitlichem Ton gehalten, bilden eine die Körperlinien verwischende, undurchdringliche Farbfläche, vor der sich die blassen Hände der Heiligen, die sie vor dem Leib gefaltet trägt, in gleichsam körperlosem Eigenleben abheben⁷⁰⁸.

Deutlicher noch setzt sich folglich das leinene Schleiertuch von dem Dunkel der Gewandung ab, welches das bleiche Antlitz, die im Übermaß des

⁷⁰⁷ Zur Bedeutung und Deutung der Farbe Blau s. im LCI, 2. Bd., 1994, den Aufsatz 'Farbensymbolik', Sp. 7-14, hier vor allem 9f., vgl. auch den Aufsatz 'Farben' im Marienlexikon, 2. Bd., 1989, S. 442. Darüberhinaus s. B. Bender, *Color caelestis*, 1990, S. 82-103 und weiterhin bei G. Haupt, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst* 1941, S. 99-107. Vgl. zudem G. Raudszus, *Die Zeichensprache der Kleidung*, 1985, S. 223, sowie C. Meier, *Gemma Spiritalis*, Teil I, 1977, S. 159-161, und vgl. nicht zuletzt R. Suntrup, *Liturgische Farbenbedeutungen*, 1995, S. 463.

⁷⁰⁸ Von der Mehrzahl der Kollegen, ob dem Bartolomäusmeister (s. bei R. Budde, *Köln und seine Maler*, 1986, Tafel 28) oder dem Meister des Hamburger Passionsaltares (Tafel 33), werden etwas helleren Tönen, einem lichterem Blau der Vorrang gegeben und sind Kleid und Mantel häufig auch durch unterschiedliche Blau-Nuancen von einander abgehoben. Eine ähnlich schwärzlich-tiefe, die einzelnen Gewandteile zu einer einheitlichen dunklen Stoffmasse verschmelzende Farbgebung wie bei Bornemann ist in nur wenigen Vergleichswerken, so etwa in Memlings Lübecker Kalvarienberg, zu finden (s. Tafel 28).

Schmerzes und der Erschöpfung entfärbten Züge der Gottesmutter in einem Weiß von nimbengleicher Leuchtkraft umstrahlt⁷⁰⁹.

Nicht nur die Schlichtheit der Bekleidung aber dient, die Ausdruckskraft der farblichen Gestaltung zu steigern.

Eine wesentliche Rolle spielt in diesem Zusammenhang die drastische, in der Proportionierung von Haupt und Händen besonders augenfällige Maßstabrückung, die Bornemann in seinem Bild vollzogen hat⁷¹⁰.

So ist die Vergrößerung der Figur Mariens, welche ihre Mitakteure, selbst den unmittelbar hinter ihr postierten Jünger, an Länge wie an Umfang übertrifft, entsprechend auch in der Flächenausdehnung der für ihre Garderobe gewählten Farbe wahrzunehmen, was die Aufmerksamkeit von der Beschäftigung mit dem Symbolcharakter der Farbe nun auf die Frage nach deren gesamtkompositorischer Bedeutung lenkt.

⁷⁰⁹ Zur Bedeutung jener Nichtfarbe, die ebenso für die Reinheit und Unschuld wie für die Auferstehung steht, s. zunächst wiederum den Artikel 'Farbensymbolik' im LCI, 2. Bd., 1994, hier vor allem Sp. 8-10. S. weiterhin G. Haupt, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst, 1941, S. 76-84, und vgl. auch bei G. Raudszus, Die Zeichensprache der Kleidung, 1985, S. 220f. sowie den genannten Artikel von R. Suntrup, Liturgische Farbbedeutungen, 1995, S. 454-459. In diesem Zusammenhang ist auf die 'Revelationes' der Birgitta von Schweden zu verweisen, welche die Gottesmutter in ihrer Vision der Geburt Christi in einem weißen Mantel gekleidet erblickte (s. dazu im Marienlexikon, 1. Bd., 1988, S. 491f.), ganz so wie es der Meister von Flemalle in seiner Darstellung der Szene wiedergibt und es in einer aus dem Umkreis van Eycks stammenden Tafel, hier anders, als die unter Anm. 9 genannten Beispiele, mit einem blauen Kleid kombiniert, auch in dem Bild der Kreuzigung veranschaulicht wird (vgl. bei O. Pächt, Van Eyck, 1993, Tafel 4 und 18).

⁷¹⁰ Wobei die Unverhältnismäßigkeit der Proportionierung nicht nur auf das Haupt der Gottesmutter zu beziehen ist, welches durch die bis auf die Brust herabfallende Drapierung der das Gesicht rahmenden Schleiertracht doppelt so groß wie der Kopf des hinter ihr stehenden Jüngers erscheint, sondern ebenso den langen Hals Mariens betrifft, der weiß und rund, ganz so wie geistliche Autoren des Mittelalters es beschreiben, einem Turm, dem 'Turm Davids', wie ja der Hals der Geliebten im Hohen Lied bezeichnet wird, gleich, aus den Falten des Tuches wächst. Zu dieser Deutung s. den Aufsatz von K. Schreiner, Nobilitas Mariae, 1993, S. 227ff.

Wie ja bereits in der Auseinandersetzung mit der Kostümierung des Aussenseiterkreises zu zeigen war⁷¹¹, vermag gerade doch die Farbigkeit, unmittelbarer noch als die Formgebung der Kleidung, die Bezüge, in denen die Figuren und Figurenkonstellationen innerhalb des Gruppenbildes stehen, für den Betrachter kenntlich zu machen⁷¹².

So sind im Bilde Bornemanns gleichsam farbliche Verbindungslinien geschaffen, welche nicht nur die Mitglieder einer Gruppe sondern vor allem die Vertreter der beiden Parteien, die zur Rechten und die zur Linken des Kreuzes gruppierten Akteure in sich überschneidenden, im Zentrum der Komposition kreuzenden, Diagonalen zueinander in Beziehung setzen. Sie führen von der Gruppe der Soldaten, von dem gelben Kragen des Vordermannes bis zu dem gelbgestreiften Rock des Longinus assistierenden Lanzenhalters, von dem Grün und Rot der Kleidung des behelmten Kriegers zu dem Ornat der Maria Kleophas und der Haubentracht Veronikas, und weisen von dem rosa Rock des halbverdeckt im Hintergrund gegebenen Schergen hin zu dem gleichfarbenen Mantelpallium des in der Grablegungsszene agierenden Johannes und schließlich dann zu dem in eine rosegetönte Albe gehüllten Engel, welcher die Seele des guten Schächers empfangend über dem Haupte desselben schwebt.

Ebenso wird der Blick auch von der Schar der Heiligen und deren Umkreis auf die gegenüberliegende Seite, die Seite des Bösen, geleitet, von dem goldenschimmernden Brokatgewand der Maria Salome zu dem des

⁷¹¹ Vgl. dazu die Untersuchungen zu 'Farbe und Zwangstracht' im Kap. RANDGRUPPEN, hier vor allem S. 46ff., sowie in dem Kap. IM KREIS DER AUSSENSEITER, insbesondere S.124ff.

⁷¹² Davon vermag, bezogen auf die italienische Malerei vor allem T. Hetzers Arbeit über Giotto zu zeugen, der in seinen Untersuchungen der Arena-Fresken nachweist, das die "Farbe immer mehr als die Form geeignet [ist], Beziehungen sofort anschaulich werden zu lassen.", s. bei T. Hetzer, Giotto, 1981, S. 181. Die Farbkomposition in der Malerei nördlich der Alpen behandelt u.a. L. Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie, 1978, s. dort zur deutschen Malerei des 15. Jh. S. 95-113.

Hauptmanns und des Trägers der exotischen Kapuzentracht, von der roten Apostelrobe bis zu dem Turban des unter dem Kreuz des bösen Schächers postierten Orientalen und von dem changierenden hellen Gelb der hellebardenbewehrten soldatischen Rückenfigur wiederum hin zu dem durch die Farbe seiner Gewandung ausgewiesenen Judas, dem im rechten Bildhintergrund wiedergegebenen erhängten Verräter (BA 472).

In diesem farblichen Bezugssystem, in dem jedem Spieler ein Gegenspieler zugeordnet ist, kommt dem gemessen an den insgesamt dominanten leuchtend roten und gelben Farben und Farbtönen verhältnismäßig sparsam eingesetzten Blau nun eine entscheidende Bedeutung zu.

Nur wenige der Dargestellten werden durch tiefdunkle Töne der Kleidung, neben den Stiftern in ihren schwarzen Roben nur zwei Personen außer Maria durch das schwärzlich schimmernde Dunkelblau der Gewandung ausgewiesen. Bei diesen handelt es sich um zwei der das Kreuz flankierenden Reiter, zum einen um den die Bekehrung seines Gefährten miterlebenden Vertrauten des Guten Hauptmanns, zum anderen um den auf wundersame Weise von seiner Blindheit geheilten Longinus mit der Lanze: Jene Figuren also, die wie die Mutter Jesu in der biblischen Geschichte als Zeugen des Heilsgeschehens, der Erlösungstat Christi, auftreten und in ihrer Anordnung, gemeinsam mit Maria und den sich als bekennende Christen zeigenden Stiftern ein eigenes, das Geflecht der rot-gelben Farbbezüge gleichsam verklammerndes Verweissystem bilden (BA 473).

So sind die Formationen der auf diese Weise ausgestatteten Figuren, der Berittenen und Maria einerseits, der Stifter und jener Heiligen andererseits, als zwei Dreiecke wahrzunehmen, die pfeilartig aufeinander ausgerichtet, den Punkt bezeichnen, an dem sich die farblichen Verbindungslinien, die von der Seite des Bösen zu der Sphäre der Heiligen und umgekehrt verlaufen,

am Kreuzesstamm schneiden⁷¹³ und damit auf die zentrale Gestalt Christi weisen, wobei die Spitze der Dreiecksformationen jeweils die - dementsprechend um so stärker hervorgehobene - Gottesmutter einnimmt (BA 474).

b. GEWANDFORMATIONEN -

Material und Monumentalität

Wenngleich die Position Mariens, bedingt durch die Monumentalität der Figur, nicht eindeutig zu bestimmen ist, welche sich ja nicht allein aus der Behandlung der Statur, aus dem Körperbau der Heiligen sondern vor allem auch aus der Beschaffenheit der textilen Ausstattung, der Gewandmasse, die sie umhüllt, erklärt.

So einfach und bescheiden die Gewandung Marias sich in Hinsicht auf die Qualität und Verarbeitung, den Schmuck der Kleidung erweist, so üppig zeigt diese sich bezogen auf den Materialaufwand.

Stoffreich ist der weite Rock des Kleides, das die Umrisse des Leibes nur im Bereich des Oberkörpers und der Arme, die das Gewand in körpernahe Schnitt umspannt, erkennen läßt. Stoffreich ist der Mantel, der die Sitzende in ausladenden Faltenbäuschen hinterfängt und sich identisch in der Farbe mit den Bahnen des Rockes vermischend in dunklen Wellen, schwärzlich schimmernd mit dem Untergrund verschmelzend, über dem Boden ausbreitet.

Wie die Küstenstreifen einer Insel umspülen die Schleppensäume die Heilige, die auf den Tuchanhäufungen thronend emporwächst, selbst einem Felsen gleich⁷¹⁴, durch das Faltengebirge ihres Gewandes über die anderen

⁷¹³ Die rot-gelben- und grün-roten Farbbezüge, welche zwischen den beiden Bildhälften vermitteln, überschneiden sich allesamt am Stamm des Kreuzes und alle verlaufen sie über die Figur, die zugleich in beiden Welten anzusiedeln ist, die zu Füßen des Gekreuzigten kniende Magdalena, deren Erscheinungsbild uns in dem nachfolgenden Kapitel ATTRAKTIVE BUSSGEWÄNDER beschäftigen wird.

⁷¹⁴ Nicht wie die Madonna de humilitate, die vor allem in den Veranschaulichungen der italienischen und niederländischen Malerei des 15. und 16. Jh., so etwa in Patinirs Berliner Tafel (s. bei J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Farbtafel 65, S. 415), vielfach in einer gebirgigen Landschaft Platz genommen hat, auf dem Erdboden sitzend (s. dazu in der erwähnten Untersuchung von D. Chapeaurouge, Zur Symbolik des Erdbodens, 1964, S. 40-45), sondern auf den aufgehäuften Stoffmassen des Mantels ruhend scheint bei Bornemann das Bild des Felsen, der für die Hoffnung steht (vgl. LCI, 2. Bd., 1994, Sp. 24f.), scheint das Symbol

herausgehoben entrückt.

Nah und doch fern ist sie. Teil der Gruppe und zugleich von dieser abgesetzt, scheint die sich in der textilen Masse der Garderobe in ihren Konturen gleichsam auflösende Gestalt sowohl der Heiligenschar anzugehören als auch dem Stifterpaar verbunden, scheint sie zwischen zwei Ebenen, zwei Sphären angesiedelt, im Reich der Erinnerung verhaftet, und damit als Mittlerin zu fungieren, die den Betrachter einlädt, an dem Erlebten teilzuhaben.

Nicht nur der Verunklärung des Standpunktes aber, die Maria in eben jener Mittlerrolle erfahren läßt, dient die stoffreich gestaltete Gewandung. Noch eine andere Funktion kommt der so beschaffenen textilen Ausstattung in der Darstellung der Heiligen in Hinblick auf den Kreis der sie in den Szenen der Passion und Kreuzigung begleitenden Familienmitglieder und Jünger zu, dessen Erscheinungsbild in den künstlerischen Zeugnissen des Mittelalters eine grundlegende Wandlung erfährt.

Mariens hier unmittelbar in deren Darstellung zu übertragen.

10) TUCHFÜHLUNG

a. *HOMOGENITÄT UND VEREINZELUNG:*

Von der kollektiven Einheitstracht zur individuellen

Ausstattung

Von der umfassenden Veränderung, die sich in den Bildern der Passion und Kreuzigung in Bezug auf die den Leidensweg Christi begleitenden Heiligen, deren Arrangement und Aufmachung im Laufe des Mittelalters vollzogen hat, vermag ausgehend von den Kalvarienbergen des späten 15. Jh. bereits der Vergleich mit einem frühen Werk wie dem Anfang des 9. Jh. in der Hofschule Karl des Großen entstandenen Narbonner Elfenbein (BA 475) zu zeugen, welches im Zentrum der veranschaulichten Szenenreihe den Kreuzestod des Gottessohnes wiedergibt.

Nicht anders als in den Darstellungen der Marien am Grabe, wie sie u.a. etwa die um 400 entstandene sog. Reidersche Tafel in der Verbildlichung der Auferstehung und Himmelfahrt zeigt (BA 476), sehen wir die Frauen hier wie dort in eng zusammengeschlossener Gruppierung, gleich den Teilnehmern einer Prozession zumeist schnurartig hintereinander aufgereiht stehend, gegeben⁷¹⁵.

Die gedrängte Reihung und Isokephalie der Figuren erweist sich noch in den nachfolgenden Jahrhunderten für die Behandlung der Begleitgruppe als bestimmend. Und auch die Kostümierung verändert sich nur unwesentlich.

Vom frühen Mittelalter bis in das 14. Jh. hinein sind die heiligen Frauen in den entsprechenden Bildwerken, ob in der Kreuzigung der Wandmalerei von Aquileia (BA 477) oder dem von Nicolo Pisano 1266-68 gefertigten Marmorrelief (BA 478) ebenso wie in der Golgathaszene des vor 1378 entstandenen Paraments von Narbonne (BA 479) eine wie die andere fast ausnahmslos mit einem die Gestalt verhüllenden, über den Kopf gezogenen Mantelumhang

⁷¹⁵ Einige weitere Beispiele dieser Form der Figurenreihung sind in den Darstellungen gegeben, die bereits im Zusammenhang mit der Untersuchung der Mariengewandung in den Bildzeugnissen des frühen und hohen Mittelalters vorangehend angeführt wurden, vgl. in dem Kap. VARIATIONEN IN WEISS UND BLAU, S. 244, Anm. 2.

ausgestattet⁷¹⁶.

Wenn auch die Kostümierung zum Teil in der Farbgebung variiert, so ist doch die einzelne Figur auch in späten Zeugnissen wie z.B. der um 1400 entstandenen Kreuzigungstafel des Meisters der Hl. Veronika (BA 480), weniger als individuelle Persönlichkeit sondern im wesentlichen allein in ihrer Funktion als - weitgehend anonymes - Gruppenmitglied behandelt, und allenfalls die der Schar zumeist vorstehende Gottesmutter, hier zudem in signifikantem Blau-weiß kostümiert, namentlich zu identifizieren⁷¹⁷.

Diese Homogenität löst sich im Laufe des 15.Jh. auf.

Nun beginnen sich die Akteure in ihrer Haltung und Gebärde allmählich stärker zu differenzieren, jeweils eigene Posen einzunehmen, unterschiedliche Gesten zu entwickeln und aufrecht stehend, am Boden sitzend oder hockend, in sich einander zu- oder abwendenden Bewegungen unterschiedlichen Gefühlsregungen Ausdruck zu geben (BA 481), was mit der Veränderung der räumlichen Situation, die Einförmigkeit des Gruppenbildes aufbricht⁷¹⁸.

⁷¹⁶ Und auch in anderen Darstellungszusammenhängen und Szenen, in denen die Frauen auftreten, so etwa der 1178-79 geschaffenen Kreuzabnahme des Benedetto Antelami (s. bei G. Schiller, Ikonographie, 2. Bd., 1968, Abb. 555, S. 546) wie auch der Kreuztragung des um 1250 entstandenen Halberstedter Missales oder der gleichen Szene in Duccios Sieneser Altar von 1308-11 (s. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 291, S. 424 und Abb. 290, S. 423), ist eine derartige Ausstattung der Heiligen gegeben.

⁷¹⁷ Schon in frühen Werken finden wir Maria, wenn auch in Hinsicht auf die Kleidung nicht von den Begleiterinnen zu unterscheiden, so doch durch ihre Haltung und Gestik als Anführerin der Schar hervorgehoben oder darüberhinaus noch in einer gewissen räumlichen Distanzierung wiedergegeben, wie wir es z.B. schon in der Komposition des Rabula Codex von 586, ebenso wie dann in den Wandmalereien in S. Angelo in Formis aus dem späten 11. Jh. sehen, wo Maria mit Johannes unter dem Kreuz postiert ist, während die Gefährtinnen im Hintergrund verbleiben (s. wiederum bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 327, S. 440 und Abb. 348, S. 449).

⁷¹⁸ Zwar sind in der italienischen Malerei des 14. Jh. bereits Kompositionen wie Giotto's Paduaner Fresko oder Simone Martinis Antwerpener Kreuzigung zu benennen (s. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, Abb. 508, S. 523 und Abb. 512, S. 527), in denen sich deutliche Differenzierungstendenzen abzeichnen, doch läßt sich erst im 15. Jh. von einem allgemein in den Bildern der niederländischen wie der deutschen Malerei zu Tage tretenden Umbruch sprechen. Wenngleich das alte Einheitsmodell in gewissen Kreisen, wie im folgenden noch zu sehen sein wird, z.B. der Kölner Malerei auch zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte z.T.

Mit der Aufgabe der statischen Formation vollzieht sich eine Öffnung zum Betrachter, die zumal die Manteltracht nun nicht länger streng geschlossen sondern verschiedentlich sogar, von den Schultern herabgerutscht, um die Hüften gewunden getragen wird, neue Einblicke gewinnen, unterschiedliche Gewandformen- oder farben, unterschiedliche Materialien erkennen läßt⁷¹⁹. Gleichmaßen werden Kopfbedeckungen, Schleier verschiedener Art oder auch die Haartracht sichtbar⁷²⁰.

So ist, wenngleich der Frauentypus insgesamt sehr einheitlich erscheint, doch in einem Werk wie der Kreuzigung des Wildunger Retabels oder des Göttinger Barfüßeralters aus den 20er Jahren (BA 482) im Vergleich mit Werken aus dem vorangehenden Jahrhundert, wie etwa den frühen Kölner Altären (Ba 483), bereits eine sehr viel größere Freiheit in der Konzeption der Frauengruppe wahrzunehmen. Und das obwohl die Heiligenschar hier einheitlich in gleichsam

weiterhin fortbesteht.

⁷¹⁹ Erst jetzt, da die Mantelhüllen herabrutschen und fallen, ist das Gewand und dessen Behandlung, ist die Schnittform des Kleides, das Dekollete, auszumachen, sind Details wie die Musterung des Stoffes, die Farbnuancierung im einzelnen erkennbar und Raffinessen, wie sie etwa die Begleiterin Mariens in der Berliner Kreuzigung des Meisters von Flemalle zeigt (s. bei M. J. Friedländer, Von van Eyck bis Bruegel, 1986, Tafel VI), deren Kleid eine bis zum tiefsitzenden metallenen Gürtel reichende Schnürung aufweist. Aber auch bereits Werke aus dem frühen 15. Jh. wie die Komposition des Meisters der Goldenen Tafel oder der Kalvarienberg des Lempertz-Altars gewähren Anblicke und Einblicke der genannten Art (vgl. Tafel 7 und 9).

⁷²⁰ Dies vermag allein die vergleichende Betrachtung verschiedener westfälischer Bildwerke aus der Mitte des Jahrhunderts, z.B. des Schöppinger Meisters, zu bezeugen, in denen der weiße Leinenschleier in vielgestaltigen Varianten präsentiert wird, die von dem traditionellen Kopftuch bis zu turbanartigen Haubenformen reichen (s. Tafel 16).

kontemplativer Betrachtung, am Boden sitzend zu sehen ist⁷²¹.

Anders als bei dem klassischen Typus der schmerzgebeugten Klagefrau sind die Tränen hier getrocknet, steht dem Gram Versenkung gegenüber, eine Haltung, die einem, in den Kompositionen italienischer Künstler wie etwa Barna da Sienas Kreuzigung (Ba 484) aus den 50er Jahren des 14. Jh. vorgegeben, in verschiedenen Werken deutscher wie niederländischer Maler der nachfolgenden Jahre und Jahrzehnte, bei Meister Francke (BA 485) wie Jan van Eyck (BA 486), begegnet⁷²². Wenngleich die Kölner Meister bis in das späte 15. Jh. hinein im allgemeinen die traditionelle Gruppenformation eng gestellter Figuren, wie sie in der Kreuzigung des Veronikameisters zu sehen war, bevorzugen⁷²³.

Der Prozeß der Differenzierung erfährt in seinem weiteren Verlauf eine erhebliche Beschleunigung, nicht nur die Posen auch die Garderobe gerät in Bewegung und wird zunehmend kontrastreicher angelegt.

Dabei wächst vor allem die räumliche Distanz zwischen den einzelnen Mitgliedern des Ensembles.

⁷²¹ Dennoch sind hier gegenüber dem Kölner Gruppenbild nicht nur individuelle Formen der Bewegung und der Gestik in der Darstellung der die Schmerzensmutter stützenden Marien aufzuzeigen, die wir zum einen hockend zum anderen kniend mit unterschiedlichen Hand wie Kopfhaltungen sehen, während Johannes die hoch erhobenen Hände ringt, sondern variiert auch deren Bekleidung, was abgesehen von der Farbgebung wie Ornamentierung der Gewandung und der Drapierung von Robe und Schleiertuch, zudem auch, so in der Soest'schen Tafel, in der Verwendung von Accessoires und Verzierungen wie etwa dem Kopfverschluß eines Ärmels deutlich wird.

⁷²² Wobei ja schon die Gestaltungen italienischer Maler des 14. Jh., z.B. Simone Martinis aus den 40er Jahren stammender Kalvarienberg, nicht Maria allein vom Schmerz überwältigt zu Boden gesunken, sondern die Gruppe insgesamt gleichsam in einem Zustand kollektiver Schwäche zeigen (s. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 512, S. 527).

⁷²³ Erst in den letzten Jahrzehnten des 15. Jh. wird auf diesen Formationstyp in der Kölner Tafelmalerei, der sich bei dem Meister des Marienlebens wie dem Meister der Georgslegende als bestimmend für das Bild der Heiligengruppe darstellt (vgl. Tafel 18 und in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 185) weitgehend verzichtet und, wie in der Brüssler Komposition des Sippenmeisters (Tafel 35) oder der Kreuzigung des Meisters des Aachener Altares zu sehen (Tafel 37), auch den beiden Begleiterinnen Mariens mehr Spielraum für ausgreifende Bewegungen und Gebärden, für die Ausbreitung ihrer Gewänder gegeben.

b. STOFFLICHE VERBINDUNGEN -

Raum und Kleid

Dies betrifft insbesondere eine Gestalt, die im Laufe der Entwicklung vom Chormitglied zur Solistin avanciert. Denn zunächst in die Gruppe integriert, wandert Maria Magdalena allmählich von den Gefährtinnen ab, um an prominenter Stelle, am Kreuzesstamm, Platz zu nehmen.

Eine derartige Aufspaltung der Trauergruppe, die in den Kompositionen der italienischen Künstler, in Giotto's Paduaner Zyklus etwa (BA 487), schon im frühen 14. Jh. auftritt und in den nachfolgenden Jahrzehnten verschiedentlich auch in der böhmischen Tafelmalerei, z.B. dem um die Jahrhundertmitte entstandenen Ho-henfurter Altar (BA 488), nachzuweisen ist⁷²⁴, läßt sich in den malerischen Zeugnissen der nordwestdeutschen Meister allerdings nicht vor 1400 finden. Erst zu Beginn des 15. Jh. zeichnen sich in den entsprechenden Werken jene Abwanderungstendenzen der Heiligen ab, welche sich dann jedoch überaus rasch durchsetzten, denn bereits vor der Jahrhundertmitte wird Maria Magdalena in der Mehrzahl der das Kreuzigungsgeschehen vergegenwärtigenden Darstellungen von der Tafel des Warendorfer bis zu der des Schöppinger Altares (BA 489, 90) nicht anders als etwa in dem Johannes von Metz zugeschriebenen Frankfurter Kalvarienberg (BA 491), von den verwandten Frauen abgesondert, am Fuße des Kreuzesstammes wiedergegeben⁷²⁵.

⁷²⁴ Als ein weiteres der vereinzelt frühen Beispiele sei hier die Berliner Tafel eines böhmischen Meisters aus den 60er Jahren des 14. Jh. angeführt, deren Kreuzigungsbild Magdalena ebenfalls am Kreuzesstamm, doch noch als Mitglied im Gruppenverband am Kreuzesstamm kniend, wiedergibt (s. W. Pinder, Die Kunst der ersten Bürgerzeit, 1956, Abb. 141).

⁷²⁵ Noch um 1400 sind nur vereinzelte Beispiele anzuführen. Zunächst besteht in diesen Kompositionen, so z.B. in dem um die Jahrhundertwende geschaffenen Dortmunder Altar (Tafel 2) nur eine relativ geringe räumliche Distanz zwischen der Jüngerin und der Gruppe der Verwandten. Bereits in den genannten Altären der westfälischen Meister und gleichermaßen in den Werken verschiedener anderer Künstler anderer Region, bei Hans Bornemann (s. Tafel 12) wie Konrad Laib (s. bei W. Pinder, Die deutsche Kunst, 1957, Abb. 423), sehen wir die hl. Magdalena dann jedoch vom Pulk der trauernden Angehörigen isoliert an den Stamm des Kreuzes abgewandert. Zu dieser Zeit sind allerdings zugleich doch Ausnahmen zu benennen, so u.a. z.B. die Kreuzigung der um 1420 entstandenen Goldenen Tafel (vgl. Tafel 7) oder die des Kirchsahrer Altars aus den 30er Jahren des 15. Jh. (s.

Aber auch die anderen Marien können ihre Position verändern und sich voneinander entfernen, wie es vor allem die vielfigurigen Kreuzigungsbilder des ausgehenden Jahrhunderts, insbesondere der zeitgenössischen Kölner Maler, des Meisters des Aachener Altares z.B., vor Augen führen (BA 492), in dessen bewegter Choreographie sich selbst die enge Verbundenheit von Maria und Johannes löst⁷²⁶.

In eben jenen Werken aber, in denen sich die beschriebene Entwicklung so eindrucksvoll vermittelt, sind ebenso deutliche Bestrebungen wahrzunehmen, der Auseinanderspaltung der einst homogenen Gruppe, der mit dem Stellungswechsel der Akteure vollzogenen Vereinzelung der Figur auf anderem Wege entgegenzuwirken, um mit der Steigerung der Individualität des Einzelnen zugleich doch die Zusammengehörigkeit, die emotionale

bei R. Budde, Köln und seine Maler, Abb. 48). In der zweiten Jahrhunderthälfte aber läßt sich kaum mehr ein Kreuzigungsbild finden, das an der geschlossenen Gruppierung der heiligen Frauen festhält, und ist, wie im weiteren zu zeigen sein wird, auch in Hinsicht auf die Position und Haltung der Jüngerin so gut wie keine auffällige Abweichung in den späten Kompositionen gegeben.

⁷²⁶ Schon in den Werken der westfälischen Meister der vorangehenden Jahrzehnte, vor allem dann bei D. Baegert, insbesondere seiner Berliner Tafel (s. Tafel 24) und deren Figurenanordnung der weit auseinandergezogenen Gruppierung der Trauernden begegnet uns eine derart gesteigerte Expressivität, während sich die Kompositionen der norddeutschen Maler auch der späten Zeugnisse insgesamt allerdings durch eine etwas gemäßigte Choreographie und schlichtere Kostümierung der Begleiterschar, wie sie etwa der Hamburger Altar aus St. Pertri (33) aufweist, auszeichnen. Weitere Vergleichsmöglichkeiten liefert die Zusammenstellung des Abbildungsteiles in Bd. I.

Verbundenheit der Trauernden zum Ausdruck bringen zu können⁷²⁷.

Dies gelingt mit Hilfe des Kostüms.

So wächst mit den räumlichen Distanzen auch der Stoffreichtum der Gewandungen, werden die Kleider, die Mäntel länger⁷²⁸, ja scheinen diese, wie uns eine Komposition gleich Derick Baegerts Berliner Kreuzigung (BA 493) oder die er Brüsseler Tafel des Sippenmeisters (BA 494) glauben machen möchte, ein textiles Eigenleben zu entwickeln, strecken und dehnen sich die Schleppen, kriechen sie, sich in schweren Faltenwindungen über den grasbewachsenen Boden schiebend, aufeinander zu und verschlingen sich zu einem Schleppenteppich, der selbst die weit entrückte Maria Magdalena erreicht und somit eint, was sich verlor⁷²⁹.

⁷²⁷ Dies bedeutet auch eine Steigerung der emotionalen Qualität. War es zunächst die Visualisierung kollektiver Trauer, so wird dem Schmerz nun in individuellen Formen Ausdruck gegeben, wird der Betrachter auf diese Weise zugleich persönlich angesprochen, ist es ihm möglich, die seinem Wesen und Temperament jeweils angemessene Form des Ausdrucks zu wählen, und sich damit dennoch mit den anderen verbunden, in die Gemeinschaft eingebunden zu wissen.

⁷²⁸ Dabei kann auch der Mantel zur Kleiderschleppe werden, indem er von den Schultern bis auf die Hüften herabgeglitten über den Boden fällt, ganz so wie es bereits in den Bildern der sitzenden Gemeinde, beispielsweise in der Gestaltung der um 1400 entstandenen Dortmunder Kreuzigungstafel oder des Göttinger Barfüßer-Altars zu sehen ist (vgl. Tafel 2 und Tafel 8).

⁷²⁹ Diese Formen der sich in sanften Hügeln oder kräuselnden Wellenkämmen gleich ausbreitenden stofflichen Verbindungen malerischer Gestaltungen, die im Sinne der flatternden Gewänder Botticellis, wie bei Bornemann vielfach einen stärkeren Moment der Bewegung ins Bild tragen, als es die Akteure selbst vermögen, sollen im Rahmen einer geplanten Einzeluntersuchung behandelt werden. Die Darstellung Maria Magdalenas wird das nun folgende Kapitel ATTRAKTIVE BUSSGEWÄNDER eingehender betrachten.

D IM ZENTRUM DES GESCHEHENS

11) ATTRAKTIVE BUSSGEWÄNDER

Auf stofflichen Verbindungswegen also ist das Ziel der Reise durch die Kalvarienberglandschaft und damit, nun im Zentrum des Geschehens, die in der Anlage ihrer Persönlichkeitsstruktur schillerndste der weiblichen Figuren erreicht, die eigentliche Hauptdarstellerin, als die Maria Magdalena dem Betrachter in den Bildern wie den Kreuzigungstafeln der Kölner Maler des ausgehenden Jahrhunderts, des Sippen- oder des Bartholomäusmeisters z.B. (BA 495, 496) entgegentritt, welche die Heilige als verführerische Schönheit wiedergeben.

a. HURE ODER HEILIGE?

Kleiderattraktionen und erotische Signale

Nicht nur kostbarer in den Materialien und reicher in dem Kleiderschmuck, nicht nur extravaganter in den Verzierungen, den Accessoires, nimmt sich die Garderobe Magdalens, zumeist aus einem Kleid von schwerem Goldbrokat, mit seidenen Bändern oder Fransen, Edelsteinen und Perlen ausgestattet, oft raffiniert geschlitzt, geknöpft oder geschnürt, sowie vielfach einem exklusiven Kopfputz aus zarten Schleier- oder Netzgeweben bestehend, gegenüber der Gewandung der Gefährtinnen aus⁷³⁰.

Noch auf eine andere, überaus effektvolle, Weise wird die Gestalt der Jüngerin hervorgehoben.

In sehr viel stärkerem Maße nämlich als es in der Ausstattung der anderen Heiligenfiguren zu beobachten war, ist die Aufmachung Maria Magdalenas

⁷³⁰ Zwar ist ja, wie vorangehend in dem Kap. DIE ELEGANZ DER HEILIGEN zu sehen war, z.B. auch Maria Salome in den Passionsbildern des ausgehenden Mittelalters vielfach aufwendig ausgestattet, doch beschränken sich die Extravaganzen in ihrem Falle im allgemeinen auf bestimmte Elemente der Kleidung, wird also z.B. in den Tafeln des Sippen- oder Severinmeisters ein prächtiges Brokatgewand mit einem schlichten Schleiertuch, wird eine elegante Haubenkreation mit einer dunklen, schlichten Robe kombiniert, d.h. eine derartige Summierung von Auffälligkeiten, wie sie Magdalenas Kostümierung auszeichnet, folglich vermieden.

darauf angelegt, die Weiblichkeit der Trägerin zur Schau zu stellen, wozu neben der auf Figur gearbeiteten Schnittform des Brust und Taille eng umspannenden Gewandes, vor allem das auffallend freizügige Dekollete des Kleides dient. Jenes kann je nach der Ausrichtung der Figur wie in den Bildern Raphons oder van Oostsaanens (BA 497, 498) die Schultern oder den Brustansatz, aber auch, so bei der vom Betrachter abgewandten Heiligen in Memlings Lübecker Altar (BA 499), die Nacken- bzw. Rückenpartie entblößen⁷³¹.

Wobei mit dieser Form der Darstellung mehr als nur ein spektakuläres Mittel der personellen Differenzierung geschaffen ist. So vermag die aufreizende Aufmachung, welche Maria Magdalena in den späten Kalvarienbergbildern aufweist, nicht nur die besondere Rolle der Heiligen, sondern darüberhinaus vor allem deren Vielschichtigkeit und Wesen zu bezeichnen.

Denn ungeachtet der beobachteten räumlichen Distanzierung und kostümlichen Individualisierung, in deren Rahmen die Jüngerin ja schon in Werken wie der Warendorfer Tafel (BA 500) in jeder Hinsicht deutlich von den Gefährtinnen abgesetzt zu sehen war, zeigt sich jene, wenn auch zum Teil materialaufwendig und durchaus figurbetont gewandet, doch allenfalls dezent geschmückt und zudem gut verpackt in eher unterkühlter Eleganz bis in das ausgehende 15. Jh. hinein im allgemeinen ja noch als eine von ihnen, kommt der Trennungsgrund im äußeren Erscheinungsbild dementsprechend nicht zum Tragen⁷³².

⁷³¹ Während sich die Porträtierten spätmittelalterlicher Heiligenbilder gerade der Kölner Meister, wie etwa die hl. Columba des Sippenmeisters (s. in 'Altdeutsche Gemälde', 1972, Abb. 135) oder später dann auch der Altäre Cranachs (vgl. in 'Lucas Cranach', 1994, Abb. A 19, S. 35), nicht selten großzügig dekolletiert zeigen, halten sich die Angehörigen der hl. Familie insbesondere im Rahmen der Kreuzigungsdarstellungen, dagegen in der Malerei des Nordens wie des Südens eher bedeckt und wird allenfalls der Blick auf den Hals ganz freigegeben (vgl. beispielsweise Abb. 14, 20, 23, 33, 34).

⁷³² Und auch die bereits in frühen Beweinungsbildern wie etwa Ugolino di Nerios Altartafel aus dem frühen 13. Jh. auftretenden gestische Differenzierung Magdalenas, auf die C. Bischoff, Maria, Maria Magdalena und Johannes, 1993, S. 140ff., verweist, vermag dies nicht zu leisten, wobei eine derartige Körperbehandlung der Heiligen allerdings ohnehin nicht zu verallgemeinern ist, ebensowenig wie sich die 'zeitgenössische Mode', welche die Verfasserin als ein schon seit dem 14. Jh. bestimmendes Kennzeichen der Jüngerin beschreibt, s. hierzu S. 146, als verbindliche Gestaltungsform erweist, wovon allein die Betrachtung der Mariengruppen in der Kölner Malerei des späten 14. und beginnenden 15. Jh. zeugt (s. Abb 1).

Erst mit dem Mehr an Putz, vor allem aber dem Mehr an Haut wird das anschaulich gemacht, was Magdalena in ihrer Geschichte, ihrem Charakter so grundlegend von den anderen Marien unterscheidet⁷³³, gegenüber deren gleichsam ererbter Heiligkeit die Herkunft der Jüngerin sich als ebenso fraglich wie ihre Vergangenheit als fragwürdig erweist⁷³⁴.

Nun erst ist die Besessene, die Ehebrecherin, die Prostituierte in ihr zu erkennen, als die sie die verschiedene Traditionen verschmelzende Vita vorstellt⁷³⁵, die Sünderin schlechthin, die Eva spielt, indem sie zur Augenlust

⁷³³ Nach C. Bischoff, *Maria, Maria Magdalena und Johannes*, 1993, läßt sich die erotische Darstellung der Jüngerin im Rahmen von Kreuzigungs- und Kreuzabnahmeszenen, deren Auftreten sie allerdings entgegen des eindeutigen Bildbefundes nicht vor dem 16. Jh. sehen will, noch in einem weiteren Sinne verstehen, können wir in jenen Bildern ihrer Ansicht nach die Vorstellung von Christus und der Magdalena als Liebespaar verwirklicht sehen,- vgl. dazu in dem oben genannten Aufsatz von C. Bischoff S. 147f.

⁷³⁴ Von einer "ererbten" Heiligkeit läßt sich zumindest insofern sprechen, als Angaben zur Abstammung der Frauen zu machen sind, wenngleich diese ja auch bei Maria nicht ganz eindeutig zu bestimmen ist, s. dazu bei K. Schreiner, *Maria*, 1994, S. 304ff.

⁷³⁵ Zu den verschiedenen Legenden, welche die Exegeten in der Vita der Heiligen kompilieren, s. im LCI. 7. Bd., 1994, Sp. 516-541, hier vor allem 516f. Vgl. zudem im LexMa, Bd. VI, 1989, Sp. 282-4, und dort ebenso den Artikel über 'Maria Ägyptica', Sp. 275, s. weiterhin die Abhandlung über Magdalena im *Marienlexikon*, 4. Bd., 1992, S.288f.- Eine eingehende Beschäftigung mit der vielschichtigen Persönlichkeitsstruktur Magdalens liefert darüberhinaus insbesondere die Arbeit von S. Haskins, *Die Jüngerin*, 1994, sowie die Untersuchung von R.M. Karras, 'Holy Harlots', 1990. Zur bildlichen Darstellung der Heiligen im Mittelalter, s. u.a. M. Anstatt-Janssen, *Maria Magdalena*, 1961, und in der frühneuzeitlichen italienischen Malerei vgl. R.M. Krimmer, *Kontemplation und Eros*, 1996.

verführt⁷³⁶.

Im Kontext der Leiblichkeit wandeln sich somit die Zeichen, die im Heiligenkostüm für Unschuld und für Tugend stehen. Und wie das unbedeckte Haar, das sich, dort Jungfräulichkeit symbolisierend und beispielsweise in Bildern der hl. Agnes (BA 501) der keuschen Verhüllung dienend hier über den Verweis auf biographische Zusammenhänge hinaus⁷³⁷ in seiner glänzenden vitalen Fülle, nicht anders als in den Porträts der Verführerin Salome (BA 502), als ein erotisches Signal ausweist⁷³⁸, so scheint doch kaum eine Haltung wie eben die der Reue, das die Brust hebende sowie die Taille streckende, flehende Emporrecken der Arme und der zum Gebet gefalteten oder den Kreuzesstamm umklammernden Hände der Knienden, vortrefflicher geeignet, um die Linie des Körpers der durch den figurbetonten Kleiderschnitt sichtbar

⁷³⁶ Zu der Figur Evas als Urbild des sündigen Menschen s. K. Schreiner, "Si homo non pecasset...", 1992, vor allem, S. 48ff., welcher hier u.a. die von den Exegeten in der Frage nach dem für den Sündenfall als verantwortlich zu betrachtenden Organ vertretene Vorstellung vom Auge als der Einfallspforte der Sünden behandelt, s. dazu S. 52. Vgl. in diesem Zusammenhang auch in dem Aufsatz von H. Bredekamp, Ein Mißverständnis als schöpferischer Dialog, 1991, S. 106f.

⁷³⁷ Noch in Cionos um die Mitte des 14. Jh. geschaffenen Kalvarienberg (s. 'Giotto to Dürer, 1991, Abb. 28) besitzt die lange Haartracht der Heiligen, nicht anders als etwa bereits in dem Perikopenbuch Heinrichs II. aus dem frühen 11. Jh. gezeigt (s. in 'Zierde für ewige Zeit', 1994, Tafel 47), eher verhüllenden Charakter und verweist zunächst vor allem auf Magdalena als namenlose Sünderin, die Christi Füße salbt (vgl. dazu Anm. 5).

⁷³⁸ Da einschlägige kunsthistorische Untersuchungen zur Ikonographie des Haares und der Haartracht fehlen, ist an dieser Stelle nur die psychoanalytisch orientierte Untersuchung von C. Berg, The unconscious significance of hair, 1951, zu nennen und vor allem auf das umfangreiche Bildmaterial zu verweisen, zu dem nicht nur Porträts der Fürstentochter Salome zu zählen sind, die wir fast ausnahmslos mit unbedecktem Haupte, bzw. offen herabfallenden Haaren wiedergegeben finden (zu der Figur der Salome s. die Untersuchung von T. Hausamann, Die tanzende Salome, 1988). Als Beleg für die verführerische Qualität des Haares läßt sich daneben z.B. kaum ein überzeugenderer Beweis geben als die Wiener Sündenfalldarstellung des Hugo van der Goes, in der weniger der Apfel sondern vielmehr die langherabfallenden goldschimmernden Haarsträhnen Evas, die Adam in der Gefährtin die Frau erkennend mit seiner Hand berührt, als Zeichen für die Verführung steht (s. bei O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994, Tafel 16).

werdenden weiblichen Rundungen zur Geltung zu bringen (BA 503, 504)⁷³⁹.

Die Ambivalenz der Kennzeichnung⁷⁴⁰, welche die Figur in den Werken des ausgehenden Jahrhunderts wie in den späten Kölner Kalvarienbergen prägt⁷⁴¹,

⁷³⁹ So wird die Heilige wie vorangehend bereits angeführt zwar auch in verschiedenen frühen Werken z.B. in der Dortmunder Kreuzigung oder in der Komposition des Daruper Altars (Tafel 2, 5) einer Pose mit emporgestreckten Armen präsentiert, doch dabei in der Regel in einem locker herabfallenden Gewand gegeben, das die Körperformen der Trägerin weitgehend verbirgt (s. Anm. 3).

⁷⁴⁰ In dieser Figurenbehandlung, scheinen jene Merkmale vereint, die in den mittelalterlichen Darstellungen von dem Gleichnis der klugen und der törichten Jungfrauen die einander gegenübergestellten Parteien charakterisieren, so daß im Bild Magdalenens jedes Kennzeichen immer für beides, für die Gottgefälligkeit wie für die Sündhaftigkeit, stehen kann, und gleich dem gelösten, als jungfräuliches Zeichen wie als erotisches Signal wahrnehmbaren Haar, ebenso die Kostbarkeit der Kleidung zugleich als Würdeformel, als die sie sich ja durchaus auch in der reichen Ausstattung der klugen Jungfrauen, etwa des Magdeburger Paradiesportals, verstehen läßt, wie als Ausdruck einer hoffärtiger Gesinnung zu deuten ist. Wobei die Veranschaulichungen der Jungfrauenparabel mit dem ausgehenden Mittelalter, entsprechend der Vorstellung des ursächlich sündigen, der göttlichen Gnade bedürftigen Menschen, in zunehmenden Maße durch eine stärkere Angleichung der Gegenspielerinnen ausgewiesen werden und zudem - möglicherweise in wechselseitiger Befruchtung mit den Porträts Magdalenens - eine deutlichere erotische Aufladung erfahren. Zu der Gestaltung der Parabel in der bildenden Kunst s. neben dem Aufsatz von Max Hasse, Die törichten und die klugen Jungfrauen, 1961, die Untersuchung von E. Vavra, Klug oder töricht - Heilige oder Sünderin, 1995, (vgl. hier zu Magdeburg S. 421f., Abb. 5, S. 431), welche als meines Erachtens nach nicht überzeugende Erklärung für die Verähnlichung der Parteien auf die Auflösungstendenzen der mittelalterlichen Symbolik im Sinne eines Verweltlichungsprozesses verweist. Vgl. darüberhinaus die Arbeit von R. Körkel-Hinkfoth, Die Parabel von den klugen und den törichten Jungfrauen, 1993, s. Kap. II, S. 39-65.

⁷⁴¹ Mehr als alle anderen verstehen es die Kölner Maler des ausgehenden 15. Jh., der Sippen- und der Severinmeister wie der Meister des Aachener Altars (vgl. Tafel 35, 36, 37), die spannungsreiche Persönlichkeit der heiligen Sünderin wirkungsvoll in Szene zu setzen, wogegen die norddeutschen und niedersächsischen Künstler, wie im Verlauf der Untersuchung ja bereits verschiedentlich festzustellen war, zumindest was das 15. Jh. anbelangt einer weniger drastischen, zurückhaltenderen Gestaltung den Vorzug geben. Im 16. Jh. allerdings verändert sich das Bild. Während Hans Raphon die Magdalena seiner Kreuzaltäre in verführerischer Aufmachung und dramatisch bewegter Haltung vorstellt (vgl. Tafel 31, 32), nimmt sich die Heilige in den Kompositionen des Bartholomäus Bruyn, etwa in der Kölner Kreuzigung in dem hochgeschlossenen Kleid samt weißem Hemd mit gerüschem Stehkragen, den sorgsam

wirkt auch auf den Ort des Geschehens ein. Er läßt sich nicht länger nur als Ort der Trauer und Verzweiflung, sondern in diesem Kontext, angesichts des Sündenbekenntnisses der Geläuterten, zugleich als Ort der Busse und der Sühne wahrnehmen⁷⁴².

Und je drastischer die Verfehlung, je aufreizender die vor dem Hintergrund des blutgetränkten Kreuzesstammes ohnehin provokante Darbietung der weiblichen Reize Magdalenens in Szene gesetzt ist, um so beeindruckender erscheint die Bekehrung, um so schwerer wiegt die Vergebung, welche Maria, die Schmerzensmutter, als neue Eva verspricht⁷⁴³.

Mit der sinnlichen Aufladung also gelingt es, die Unzugänglichkeit der Person, die aus der normierenden Idealisierung in das Menschsein entlassen wird, wie auch die des Handlungsraumes aufzubrechen und den Betrachter auf diese Weise als sündigen Menschen, der auf die Erlösung des Bußfertigen hoffen darf, anzusprechen⁷⁴⁴.

aufgesteckten Haaren und nicht zuletzt ihrer eher kräftigen Statur gleichsam matronenhaft aus (s. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 34).

⁷⁴² Dieser Aspekt ist bis dahin nicht deutlich wahrzunehmen, denn solange wir Magdalena im weitesten Sinne als ein Mitglied der Mariengruppe begreifen, läßt sich ihre disponierte Stellung vor allem als wirkungsvolles Mittel deuten, um ihrer besonderen Trauer und Verzweiflung, der tiefen Reue Ausdruck zu verleihen. Erst mit der Offenbarung der sündigen Vergangenheit der Heiligen wird darüberhinaus ja auch der Moment der Erlösung zur Anschauung gebracht.

⁷⁴³ Zu dem Verständnis von Maria als neue Eva s. vor allem E. Guldán, *Eva und Maria*, 1966, hier insbesondere das 4. Kapitel, S. 117-154.

⁷⁴⁴ Scheinen die Vorbilder, welche die Heiligenporträts in der Regel anbieten, im allgemeinen unerreichbar, so wird dem Betrachter in den späten Darstellungen Magdalenas, indem jener sich, zur Schaulust aufgefordert, zugleich auf die eigene Sündhaftigkeit, aber auch mit dem Nachweis der Wirkungsmacht der Vergebung auf einen Ausweg verwiesen sieht, doch ein praktikableres Identifikationsangebot geliefert.

In Anbetracht der hier beschriebenen Entwicklung erscheint das Bild, das Bornemanns Komposition entwirft (BA 505), irritierend⁷⁴⁵. Weniger als Beleg für das Geschilderte, sondern vielmehr als ein Gegenbeispiel kann seine Gestaltung gelten.

Wäre nicht die Pose, das Knien am Kreuzesstamm, wäre nicht das unbedeckte lange Haar, der rote Mantelumhang⁷⁴⁶, so ließe sich in der Akteurin des Hamburger Kalvarienbergs nur schwerlich jene Frauengestalt wiedererkennen, deren aufsehererregende Erscheinung unsere Aufmerksamkeit in den vorangehenden Beobachtungen fesselte.

Alles andere als Schönheit und Esprit, als verlockende Weiblichkeit, betörende Sinnlichkeit vermittelnd, den Betrachter weder durch aufwendige Kleiderextravaganzen noch verschwenderischen Schmuck beeindruckend,

⁷⁴⁵ Vorausgesetzt, daß man diese nicht als bloßen Rückgriff auf Vergangenes, d.h. also auf Darstellungen, wie etwa die Werke der westfälischen Meister der Jahrhundertmitte z.B. die Kreuzigung des Schöppinger Altares, bewerten will.

⁷⁴⁶ Im Gegensatz zu den Gestaltungen italienischer Maler des späten Mittelalters, etwa der Pariser Kreuzigung Mantegnas, der die Gottemutter mit einem rotschimmerndem Kleid unter blauem Mantel zeigt (s. bei E. Tietze-Conrat, Mantegna, 1956, Tafel S. 5), ist das Rot, neben dem Verweis auf die Passion des Gottessohnes und des von ihm vergossenen, als Wein der Eucharistie gedeuteten Blutes (s. dazu in dem Kat. 'Vom Jenseits ins Diesseits', 1995, S. 60), desgleichen weltliche Liebe und Leidenschaft bezeichnend, in den Kompositionen der Meister des deutschsprachigen Raumes im Rahmen der weibliche Kostümierung allein der reuigen Sünderin Magdalena vorbehalten, was in der Auseinandersetzung mit den kostümlichen Inszenierungsmitteln spätmittelalterlicher Theateraufführungen noch zu betrachten sein wird. Allgemein zur Farbe und ihrer Deutung s. vor allem den Aufsatz zu dem betreffenden Lexem von C. Meier und R. Suntrup, Zum Lexikon der Farbbedeutungen im Mittelalter, 1987. Vgl. darüberhinaus G. Haupt, Die Farbensymbolik, 1941, S. 84-99, bei C. Meier, Gemma Spiritalis, Teil I, 1977, S. 147-152, sowie G. Raudszus, Die Zeichensprache der Kleidung, 1985, S. 22f., und zum Purpurrot bei U. Lehmann-Langholz, Kleiderkritik, 1985, S. 94.

will es kaum gelingen, die Magdalena Bornemanns als Verführerin wahrzunehmen.

Zwar läßt sich das Material und die Verarbeitung der Gewandung, der brokatenen, pelzverbrämten Robe über samtenen Untergewand, durchaus als qualitativvoll be-schreiben, doch stellt sich die Jüngerin in Hinblick auf den Schnitt der Kleidung, den Verzicht auf Verzierungen und Accessoires sowie die Wahl gedämpfter Farben, allein was die Kostümierung anbelangt, insgesamt in einer Schlichtheit dar, gegenüber der selbst die hl. Veronika und Maria Salome in ihrer Aufmachung mehr Chic und Raffinesse aufzuweisen haben. Zumal jene in größerem Maße noch darauf ausgerichtet scheinen, sich dem Publikum vorteilhafter zu präsentieren, als ihre am Kreuzestamm kniende Kollegin⁷⁴⁷.

Alles Expressive, Exaltierte, alles Entgleisende und Unkontrollierte, das die reuige Sünderin, wie sie zuvor kennenzulernen war, bezeichnete, ist in ihrem Fall vermieden.- Nicht das Bestreben, ihre Reize zur Schau zu stellen, sondern vielmehr sie vor den Blicken des Betrachters zu verbergen, erweist sich für das Porträt der Hamburger Komposition als prägend.

Dabei spielt zum einen vor allem ein Element der Kleidung eine wesentliche Rolle: Das leinene Schleiertuch der Heiligen, das von ihrem Haupt auf die Schultern herabgeglitten in seiner schalartigen Tragweise sowohl die Entfaltungsmöglichkeiten des unbedeckten, langen Haares hemmt, als auch den Halsansatz und Nacken, das Dekollete vollständig verhüllt.

⁷⁴⁷ So nimmt sich die Heilige im Vergleich mit den Porträts anderer Zeitgenossen in ihrem Äußeren zwar verhältnismäßig bieder aus, stellt sich gegenüber Magdalena aber doch nicht nur in Hinsicht auf die Kostümierung, in der Wahl des großflächigeren Kleidermusters, des weißen Pelzbesatzes, sondern ja selbst bezogen auf die Präsentation weiblicher Reize mit ihrem bescheidenen Dekollete noch als auffälliger dar. Zu der Kostümierung von Veronika und Maria Salome vgl. das Kap. DIE ELEGANZ DER HEILIGEN.

b. VON DER REUE EINER SÜNDERIN:

In gekonnter Pose. Gewandschnitt und Körperhaltung

Zum anderen steht damit zugleich die Behandlung der Haltung und Gestik, die Form des körperlichen Ausdrucks im Zusammenhang.

Diente die Reuepose in den eingangs betrachteten Kompositionen, die Figur der Akteurin hervorzuheben, ist die bewußte Stellung und Gebärdensprache hier indessen darauf angelegt, eine gegenteilige Wirkung zu erzielen. So sind die Arme, die den Kreuzesstamm umschlingen, gerade soweit vom Körper abgezogen und emporgehoben, daß der vordere, der zugleich den Sitz des Schleierarrangements gewährleistet, die Brustpartie der Knienden verdeckt.

Jeder Einblick wird verwehrt, der Betrachter gleichsam ausgeschlossen, zumal die Position der Jüngerin, die sich derart eng an das Kreuz herangeschoben hat, daß sie es mit ihrem Kinn berührt, kaum Raum zwischen Stamm und Körper läßt, der in seiner Linie mit dem hölzernen Gegenüber korrespondiert⁷⁴⁸. Mehr als gerade, fast überstreckt wirkt der schmale Rücken, der sich aus den steifen Falten des um den Kreuzesschaft drapierten Mantelumhangs emporreckt, reglos, wie erstarrt, Magdalenas Haltung.

Leidenschaftliches Aufbegehren, Temperament und ungezügelter Bewegung suchen wir vergebens. Von Sinnlichkeit, von Erotik ist nichts zu spüren.

Jede Zweideutigkeit scheint hier vermieden, das Spiel mit entgegengesetzten Kräften längst entschieden, ganz so, als gelte es, den Vorwurf zu entkräften,

⁷⁴⁸ Gegenüber den Werken der vorangehenden Jahrzehnte, z.B. der Haldener Kreuzigung des Schöppinger Meisters oder dem Soester Kalvarienberg des Meisters von Liesborn (s. Tafel 17, 20) ist Magdalena in den späten Kalvarienbergbildern nur selten derart eng an den Stamm des Kreuzes herangerückt zu sehen, sondern befindet sich, wie z.B. in dem Kalvarienberg des Meisters des Aachener Altares gegeben (vgl. Tafel 37), zumeist in einer gewissen Distanz zum Kreuzesstamm, um somit Raum für Bewegung, für ausgreifende Gesten und nicht zuletzt die Präsentation der körperlichen Reize zu gewinnen.

der sich in den bilderfeindlichen Schriften der Reformatoren vermehrt im frühen 16. Jh. findet, deren Kritik an Kirchenbilder, die der Schaulust dienen, sich wie etwa bei Zwingli u.a. an "hürrisch gemalten" Darstellungen der hl. Magdalena entzündet⁷⁴⁹.

Diesbezüglich dürfte die Tafel Bornemanns kaum den Zorn der Bilderstürmer auf sich gezogen haben, denn anstelle der Schuldbeladenen, die um Erlösung ringt, zeigt das Hamburger Bild die Bekehrte, die Vergebung erfahren hat. Womit insofern die konsequenteste Umsetzung der biographischen Vorgaben geschaffen ist, als diese sich in dem Porträt der Heiligen eben nicht auf die Vergangenheit, sondern allein auf den Augenblick des geschilderten Ereignisses bezieht, nicht den konfliktreichen Verlauf ihrer Geschichte dramatisiert, sondern sich auf deren Ausgang, das Ergebnis der Läuterung konzentriert.

So wird die Jüngerin gleichsam als Resozialisierte, im Sinne einer reintegrierten Prostituierten der spätmittelalterlichen Gesellschaft präsentiert, in der vor allem die Angehörigen des geistlichen Standes als Initiatoren des Unternehmens auftraten, die gemeinen Frauen durch eine Eheschließung oder aber die Verpflichtung auf ein klösterliches Dasein in ein rechtschaffendes Leben zu überführen⁷⁵⁰.

Mit der im Laufe des 15. Jh. fortschreitenden Ausgrenzung randständiger Personengruppen aus der städtischen Gemeinschaft⁷⁵¹ stellte sich die gesellschaftliche Wie-dereingliederung ausstiegswilliger Prostituierten aller-

⁷⁴⁹ Zitiert nach dem Aufsatz von R. W. Scribner, Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau, 1992, S. 309-336, der hier u.a. auch die Schriften Bucers anführt, s. dazu S. 309ff.

⁷⁵⁰ Diese Bestrebungen schlagen sich schon in frühen Klostergründungen nieder und sind auch im späten Mittelalter vielfach zu belegen, s. dazu den Aufsatz über Integrationshilfen für reumütige Prostituierte im späten Mittelalter von P. Schuster, 'Sünde und Vergebung', 1994, S. 145-170, der hier u.a. auf private Stiftungen, wie die des Kölner Bürgermeisters Peter Rynck verweist (s. S. 167).

⁷⁵¹ Neben P. Schuster, 'Sünde und Vergebung', 1994, s. vor allem S. 146f., vgl. auch F. Graus, Randgruppen der städtischen Gesellschaft, 1981, S. 404-412, sowie W. Hartung, Städtische Randgruppen, 1986, hier S. 66-70.

dings zunehmend als schwierig dar⁷⁵², deren soziale Integration ohnehin nur schwerlich in vollem Maße zu erlangen worden sein dürfte. So wurden die diffamierenden Keiderverordnungen vielerorts, vor allem in Norden, mit der Heirat der Bekehrten nicht aufgehoben und diesen, wie etwa in Hamburg, z.B. auch weiterhin das Tragen von Schmuck verboten⁷⁵³.

Im Falle der Porträtierten der Bornemann'schen Tafel ist das Vorhaben jedoch offensichtlich als gelungen anzusehen, deutlicher läßt sich der Preis für die gewonnene Ehrbarkeit zumindest kaum vermitteln.

Mehr hager als schlank, blass und erschöpft, zu müde für Gefühlsausbrüche, an die allein das artig gehaltene Taschentuch erinnert⁷⁵⁴, wirkt Magdalena nicht anders, als wir uns die reuigen Sünderinnen vorzustellen haben, die um Vergebung zu erfahren im Nürnberg des frühen 16. Jh. etwa Arbeitsdienste im Spital zu leisten hatten⁷⁵⁵ - zwangsbefriedet wie die mit ordentlich gebügelter Rock ausgestaffierte Soldatenriege.

⁷⁵² Dabei spielten vor allem die Zünfte eine wesentliche Rolle, die sich ausgehend von einem Wertesystem, das auf dem Begriff der Ehre basierte, dem kirchlichen Vergebungsgebot widersetzten, s. hierzu bei P. Schuster, 'Sünde und Vergebung', 1994, S. 156f., sowie E. Maschke, Die Unterschichten der mittelalterlichen Städte, 1973, dort vor allem S. 365-368.

⁷⁵³ Vgl. bei P. Schuster, 'Sünde und Vergebung', 1994, S. 155f., der sich dabei u.a. auch auf die materialreiche Untersuchung von G. Schönfeldt, Die Prostitution in Hamburg während des Mittelalters, 1897, S. 77-116, beruft.

⁷⁵⁴ Das Taschentuch als Attribut der Klagefrau tritt, wie uns die im Bilderatlas vorgeführten Beispiele zeigen, in den spätmittelalterlichen Passionsdarstellungen bereits mit dem frühen 15. Jh. vermehrt auf. Doch während dieses wie z.B. in Rogiers Kreuzabnahme in jenen Bildern dazu dient, die hervorquellenden Tränenströme aufzufangen, wird nun in den Veranschaulichungen des ausgehenden Jahrhunderts gleich Bornemanns Gestaltung, nicht mehr in unkontrolliertes Schluchzen ausgebrochen, sondern ordentlich ausgeschnupft und sich zusammen-genommen.

⁷⁵⁵ S. bei P. Schuster, 'Sünde und Vergebung', 1994, S. 168

Strafe statt Vergebung, nicht Erleben, sondern Lernen könnte somit das Motto der Bornemann'schen Darstellung lauten, die wie im Falle der im Sonntagsstaat posierenden Krieger ein didaktisches Programm zu spiegeln und die Schilderung des Kreuzigungsereignisses im Sinne eines Musterbildes religiöser Praxis zu veranschaulichen scheint.

12) MODE GRENZENLOS?

a. *VOM SCHURZ ZUR BROUCH*

Die Erfindung der Unterhose

Was bleibt zu sehen und zu sagen in Anbetracht der Hauptfigur (BA 506) des an das Kreuz, das von der reuigen Sünderin umklammert wird, geschlagenen Heilands und seiner äußeren Erscheinung?

Bezogen auf die Kostümierung auf den ersten Blick doch offensichtlich wenig.

Im Gegensatz zu jenen früh- und hochmittelalterlichen Bildern des Gekreuzigten, die diesen, wie etwa die Miniatur des um 980 geschaffenen Codex Egberti (BA 507) als triumphalen Bezwingen des Todes noch im 12. Jh. (BA 508) vielfach im herrscherlichen Prachtgewand, meist einer langen goldbestickten Dalmatica wiedergeben⁷⁵⁶, zeigt sich der Gottessohn hier so gut wie nackt, allein mit einem Lendenschurz versehen.

⁷⁵⁶ Während die frühen plastischen Darstellungen wie z.B. das 420-430 gefertigte Elfenbein eines oberitalienischen Kästchens Christus am Kreuz vielfach nur mit einem Schurz bekleidet zeigen, wird der Heiland in den malerischen Kompositionen des frühen Mittelalters überwiegend in einem zunächst meist ärmellosen Tunikagewand präsentiert, von der Miniatur des 586 geschaffenen Rabula-Codex bis hin noch zu der aus dem ersten Viertel des 11. Jh. stammenden Kreuzigung des Uta-Evangelistars (vgl. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 323, S. 438, Abb. 327, S. 440 und Abb. 385, S. 465).- Hier nun in einer dalmatikaartigen langärmeligen Version zu sehen, wie sie ebenfalls in den Zeugnissen der Großplastik vereinzelt bis in das 12. Jh. hinein, etwa in dem im Bilderatls vorgestellten, mit einer seitlichen Aussparung des Gewandes für die Sicht auf den Lanzenstich ausgestatteten Kruzifix aus Erp zu finden ist, die Christus als Sieger mit geöffneten Augen wiedergeben. In der Kleinkunst dagegen, vor allem in den weniger volkreicheren, intimeren Szenen, wie sie u.a. verschiedene Elfenbeine der Metzger Schule aufweisen, setzt sich mit dem 9. Jh. bereits das Lendentuch durch, das als Kleidung des Gekreuzigten im weiteren Verlauf dann in den Bildmedien allgemein an Popularität gewinnt und so nun zunehmend auch die malerischen Darstellungen des Gottessohnes, die Wandmalerei in Schwarzrheindorf aus dem 12. Jh. ebenso wie das 1308-11 entstandene Sieneser Tafelbild Duccios, prägt (vgl. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 365, 366, S. 456f., Abb. 505, S. 522 und Abb. 511, S. 526).

Während die Bekleidung der mit dem Heiland gekreuzigten Schächer im Laufe des 15. Jh. eine entscheidende Veränderung erfährt, die von dem zunächst auch für sie obligatorischen Tuch⁷⁵⁷ zur sog. **Bruoch**, einer aus dem Schurz entwickelten, zunächst geknoteten, dann genähten Unterhose⁷⁵⁸, führt, deren variantenreiche Gestaltung vom soliden, knielangen Wäschestück, wie in Conrad Soests Wildunger Tafel (BA 509)⁷⁵⁹, bis zum raffiniert-knappen Slip, den z.B. Hermen Rode für einen der Schächer des Greveraden Altars wählt (BA

⁷⁵⁷ Zwar sind vereinzelt auch diese, wie z.B. in dem oben genannten Egbert-Codex vorgestellt (s. BA 507), mit einem Tunikakleid versehen, doch kann der Lendenschurz insgesamt betrachtet, als obligatorisch für die Ausstattung der Schächer verstanden werden, wobei die knielange Form des Tuches, die u.a. etwa die Miniatur eines Evangeliars aus Gerresheim aus dem späten 11. Jh. vorführt (s. G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 386, S. 465), dominiert.

⁷⁵⁸ S. dazu den entsprechenden Artikel bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 38, und darüberhinaus vor allem auch den Aufsatz von G. Jaritz, Die Brouch, 1995, S. 395-415, der den kulturgeschichtlichen Hintergrund betrachtet und die Rolle beleuchtet, welche die männliche Unterhose im Kampf der Geschlechter spielt, der nicht nur in literarischen Zeugnissen, sondern ebenso in zahlreichen Bildwerken, vor allem der Graphik des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh., thematisiert ist, in denen die Brouch, wie etwa dem Holzschnitt Peter Floetners von 1535 (s. Tafel 10, 415) als Zeichen für die Weibermacht steht.

⁷⁵⁹ Als eines von vielen weiteren Beispielen für die Darstellungen dieser langgeschnittenen Form der Unterhose, die mit Werken wie z.B. der um 1360 entstandenen böhmischen Kreuzigungstafel (s. bei W. Pinder, Die deutsche Kunst der ersten Bürgerzeit, 1956, Abb. 141) in deren Darstellung die Brouch der Schächer noch bis weit über die Knie herabreicht, vermehrt in den künstlerischen Zeugnissen auftritt, läßt sich z.B. der Kalvarienberg des Warendorfer Altars aus den 20er Jahren anführen (Tafel 4), wobei sich um die Jahrhundertmitte schon, in einem Werk gleich der um 1450 geschaffenen Wiener Kreuzigung des Conrad Laib z.B. (vgl. W. Pinder, Die Kunst der ersten Bürgerzeit, 1956, Abb. 423), eine deutliche Vorliebe für knappere Modelle abzeichnet, die das Bild der Schächer dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weitgehend bestimmt. Wenngleich mit dem beginnenden 16. Jh. allerdings, ob in den malerischen Schöpfungen Grünewalds oder Breus, allgemein die Tendenz zu beobachten ist, zu dem traditionellen Lendenschurz zurückzukehren (s. W. Hütt, Deutsche Malerei, 1973, Abb. 154 und Abb. 199).

510), reichen kann⁷⁶⁰, wird Christus in den spätmittelalterlichen Darstellungen stets unverändert in dem nun allerdings anders, als zuvor, nicht mehr lang herabfallenden, sondern zunehmend schmalen, nur die Hüftpartie bedeckenden weißen Leinentuch präsentiert⁷⁶¹.

Auch im Falle dieser einfachsten Form der Kleidung aber erweist sich das genaue Hinsehen als lohnend. So sind nicht nur die Qualität des Stoffes betreffend sondern z.B. ebenso was die Art der Verarbeitung anbelangt durchaus Unterschiede in der Gestaltung des Tuches zu verzeichnen⁷⁶², von deren Bedeutung ein Werk gleich Rogier van der Weydens in den 30er

⁷⁶⁰ Und auch für die knappsitzende Bruoch-Gestaltung sind zahlreiche weitere Vergleichsbeispiele anzuführen, die von schmalen, doch noch hosenähnlichen Formen bis zu Kreationen reichen, die meist seitlich mit einem dünnen Band gebunden dem heutigen Tanga gleichen, so wie sie u.a. etwa die Kreuzigung des Lübecker Schinkelaltars, hier obendrein in dunkler Farbe zeigt (s. Tafel 34). Wobei die knapp-provokante Variante nicht auf einen bestimmten Trägertypus festgelegt ist, sondern ebenso z.B. den guten Schächer kleiden kann und darüberhinaus gleichermaßen als Kostüm christlicher Märtyrer wie dem Heiligen Sebastian zum Einsatz kommt, der sich in der Marterszene einer um 1479 im Umkreis Bernt Notkes entstandenen Tafel in einem tanga-ähnlichen Modell gefällt (s. bei H. Busch, Meister des Nordens, 1943, Abb. 94, S. 176).

⁷⁶¹ Bis zu Beginn des frühen 15. Jh. herrscht das lange, die Oberschenkel bedeckende, z. T. bis auf die Knie herabreichende Lendentuch in der Art, wie es beispielsweise die Dortmunder Kreuzigung eines westfälischen Meisters zeigt (Tafel 2), in den Bildern Christi vor, das im Laufe des 15. Jh. ganz so wie die Unterhosen der Schächer dann jedoch zunehmend an Breite verliert und schließlich in einem schmalen, nur mehr handbreiten Stoffstreifen besteht, wie ihn u.a. Hermen Rode für den Gekreuzigten des Greveradenaltars von 1494 wählt (vgl. Tafel 29).

⁷⁶² Neben den Unterschieden, die sich in Hinsicht auf die verschiedenartige, die feste, dichtgewebte und die, wie in der Tafel des Albertus Sotius von 1178, schleierartig dünne Stoffqualität des Lendenschurzes feststellen lassen (s. G. Schiller, Ikonographie, 2. Bd., 1968, Abb. 496, S. 518), die es im folgenden noch eingehender zu betrachten gilt, sind in den malerischen Darstellungen des Gekreuzigten zudem sowohl Abweichungen durch das vereinzelte Auftreten von gemusterten und buntfarbigen Tüchern zu verzeichnen, wovon zum einen z.B. der Haidsteiner Kruzifix aus dem 12. Jh. (s. bei H. Beenken, Romanische Skulptur, 1924, Abb. S. 127), zum anderen etwa eine französische Miniatur des Sakramentars von Saint-Amand zeugen kann (s. C.R. Dodwell, the pictorial arts, Abb. 195).

Jahren des 15. Jh. geschaffene Kreuzabnahme besonders eindringlich zu zeugen weiß (BA 511).

In der flüchtigen Betrachtung nicht ungewöhnlich erscheinend, erweist sich die von ihm geschaffene Ausstattung des Gekreuzigten insofern doch als eine höchst eigenwillige Kreation als das um die Hüften geschlungene Leinentuch eine Verzierung in Form eines gestärkten Rüschensaumes trägt - die gleiche Rüschenborte, die auch den Schleier von Maria und von Maria Magdalena ziert (BA 512).

Als Schmuckform der dementsprechend **Kruseler** genannten weiblichen Kopftracht⁷⁶³ in der mittelalterlichen Frauenkleidung und deren künstlerischer Umsetzung durchaus geläufig⁷⁶⁴, stellt sich jenes kostümliche Element im Rahmen der für den Gottessohn vorgesehenen Bekleidung als ein Gestaltungsmittel dar, das gleichsam den Schlüssel zum Verständnis der Bildaussage bietet.

Erst nämlich die mit der Übertragung des Saumschmucks von dem weiblichen auf das männliche Kostüm derart detailgetreue Übereinstimmung

⁷⁶³ 8) Zur Definition der, bereits in dem Kap. ORNAT IN ALTER UND IN NEUER ART, S. 229 erwähnten, gerüschten Frauenhaube s. bei H. Kühnel, Bildwörterbuch, 1992, S. 150f., darüberhinaus s. bei G. Krogerus, Bezeichnungen für Frauenkopfbedeckungen, 1982, S. 30 u. 38, vgl. zudem vor allem den Aufsatz von O. Rady, Der Kruseler, 1923-25, welche die Beschaffenheit und Tragweise dieser Schleiertracht anschaulich macht.

⁷⁶⁴ 9) In einfacher Form bereits in Bildwerken des 13. Jh. so z.B. im Rahmen der Figurengruppe der Weltgerichtsdarstellung des Mainzer Domes zu finden (s. in Otto von Simson, Das Mittelalter II. 1972, Abb. 224), tritt die gekruselte Haubenform vor allem in den Frauenporträts der englischen wie der deutschen Grabplastik des 14. Jh. beispielsweise des Grabmals von Sir John Jose of Clearwell und seiner Frau von 1360 (s. bei M. Scott, A Visual History, 1986, Abb. 25, S. 38), als Schmuck hochherrschaftlicher Damen in vielfacher Weise hervor, während jener Kopfputz in den Werken der spätmittelalterlichen Tafelmalerei, insbesondere den zahlreichen Bildnissen der altniederländischen Künstler, wie z.B. dem Porträt Margarete van Eycks, vor allem Frauen bürgerlichen Standes kleidet (s. O. Pächt, Van Eyck, 1993, Tafel 8).

von linnenem Schleier und Leinenschurz läßt die beiden Kleidungsstücke als identisch, läßt also das Kopftuch Mariens, bzw. das Magdalenens, als das Lendentuch Christi begreifen.

Diese Auffassung macht Sinn, wenn man sie im Zusammenhang mit literarischen Zeugnissen sieht, aus denen heraus jene Form der kostümlichen Verähnlichung gleichsam als stofflich gefaßter Ausdruck eines in den Schilderungen der Passionsbetrachtungen des späten Mittelalters überlieferten Vorganges zu erklären ist, in dem sich der Gefühlsgehalt der *Compassio* besonders eindringlich vergegenwärtigt. Dabei handelt es sich um das im Rahmen der auf die Kreuzigung vorbereitenden Szenen beschriebene Ereignis der Entkleidung Christi, in dem die Gottesmutter die schmachvolle Blöße des Sohnes mit Hilfe ihres eigenen Schleiertuches zu verbergen sucht⁷⁶⁵. Ganz so, wie in den Darstellungen der dramatischen Dichtung insbesondere der im deutschsprachigen Raum seit dem 13. Jh. zu belegenden Marienklage vorgegeben⁷⁶⁶, die nicht nur in künstlerischen Zeugnissen in der Art der frühen

⁷⁶⁵ Neben den knappen biblischen Berichten der Evangelisten (Joh. 13,4 u. Matth. 27,27f.) wird das Ereignis der Entkleidung in verschiedenen außerbiblischen Überlieferungen wie etwa dem Nikodemusevangelium, und vor allem in zahlreichen Passionstraktaten des späten Mittelalters ausführlich geschildert. Vgl. hierzu die Abhandlung von K.-A. Wirth, RDK, V. Band, 1967, Sp. 761-789, hier vor allem Sp. 764f., und s. darüberhinaus den Aufsatz von K. Schreiner, "Si homo non pecasset...", 1992, S. 63ff., der sich ausgehend von Dichtungen wie dem im 13. Jh. entstandenen 'Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione domini', in denen die Schleierszene enthalten ist, mit der von spätmittelalterlichen Theologen wie z.B. Jakob Wimpfeling geführten Diskussion um die Frage, ob Christus bekleidet oder unbekleidet an das Kreuz geschlagen wurde, auseinandersetzt.

⁷⁶⁶ Die aus dem sog. 'Planctus ante nescia', eine auf dem Text der Bibel beruhende geistliche Dichtung des 12. Jh., hergeleitete Marienklage läßt sich mit dem nachfolgenden Jahrhundert bereits sowohl im Rahmen von Passionsspielen, der Frankfurter Dirigierrolle z.B., als auch als eigenständiges Drama belegen. Eine ausführliche Beschreibung der Entwicklung liefert D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach, 2 Bde., 1975, vgl. dazu in Bd. 1, S. 71f., und S. 141ff., zum späten Mittelalter s. in Bd. 2, S. 72f. Für die eigenständige Form der Inszenierung sind vor allem zahlreiche Zeugnisse aus dem 15. Jh. überliefert, so etwa die Bordesholmer Marienklage von 1475, in der, bezogen auf die an diesem Ort aufbewahrte Reliquie, den Schleier Mariens, der Liebesdienst, den die Mutter nach der Entkleidung Christi leistet, in Szene setzt. Hierzu s. auch H. Appuhn, Einführung in die Ikonographie, 1991, S. 23f.

böhmischen Vesperbilder (BA 513) Niederschlag finden, in denen die Leiden des Gottessohnes durch die trauernde Rückschau der Schmerzensmutter unter dem Kreuz versinnlicht werden⁷⁶⁷, sondern auch in der Tafelmalerei des späten Mittelalters, etwa in einer der Kompositionen aus dem Zyklus der sog. Karlsruher Passion (BA 514) veranschaulicht sind⁷⁶⁸.

Im Bilde Bornemanns allerdings führt auch eine noch so eingehende Betrachtung der besagten Ausstattung, in Hinsicht auf die Verarbeitung zumindest, zu keiner derartigen Entdeckung.

⁷⁶⁷ So wird in jenen frühen plastischen Werken wie z.B. dem um 1410 geschaffenen Vesperbild der Breslauer Sandkirche nicht nur die besagte Handlung Mariens angedeutet (s. in 'Stabat Mater', 1970, Abb. 12), sondern etwa in der gezeigten, um 1390 entstandenen, Plastik aus St. Barbara in Krakau darüberhinaus bereits mit genau dem Inszenierungsmittel gearbeitet, das wir in Rogier van der Weydens späterer malerischer Schöpfung kennengelernt haben, mit dem Rüschemsaum, der als Schmuck des Schleiertuches Mariens und ebenso auch als Zierde des Lendentuches Christi dient.

⁷⁶⁸ Zwar ist die Darstellung der Entkleidung Christi bereits im 13. Jh. vor allem in verschiedenen Werken der Buchmalerei z.T. im Zusammenhang mit der Geißelungsszene, zum Teil in Verbindung mit der Kreuzbesteigung, zu begegnen (s. bei K.-A. Wirth, RDK, V. Bd., 1967, Abb. 2,3), doch fehlt hier in der Regel die Schleierszene. In den Werken des späten Mittelalters läßt sich die Veranschaulichung jener Begebenheit dann sowohl im Zusammenhang mit dem Entkleidungsvorgang als auch von diesem isoliert, nicht nur als Einzelbild in einem Zyklus sondern zudem vielfach integriert in die figurenreichen Darstellungen des Kreuzigungsgeschehens und die großen Passionslandschaften, ob in der Wandmalerei von St. Petri zu Soest (s. K.-A. Wirth, ebd., Abb. 10) aus der ersten Hälfte des 14. Jh., oder im Rahmen des im frühen 15. Jh. geschaffenen Wasservass'schen Kalvarienbergs finden, in dessen Schilderung der Kreuzanheftung Magdalena die Aufgabe übernommen hat, die schmachvolle Blöße des Gottessohnes mit Hilfe ihres Schleiers zu bedecken (s. Tafel 10). Vgl. hierzu auch die sich mit der Lendentuchbindung beschäftigende Abhandlung, die der Katalog "Die Karlsruher Passion", 1996, S. 107-113, bietet.

Und doch ist, was die Größe und den Sitz des Tuches anbelangt, eine Beobachtung zu machen.

b. *DESSOUS* -

Enthüllungen am Kreuz

Äußerst knapp geschnitten, schmal gelegt und mit einem kurzen Überschlag tief gebunden, begegnet einem hier eine Form der Kostümierung, die der Entwicklung entgegensteht, welche in den Darstellungen des Gekreuzigten mit der Jahrhundertwende zur Ausprägung gelangt.

So läßt sich in den Werken dieser Zeit insgesamt die Tendenz beobachten, vermehrt stoffreiche, großzügig geschnittene Tücher als Bekleidung Christi zu verwenden, die bevorzugt voluminös gebauscht, ob windelartig drapiert oder aber mit weit abflatternder Schärpe, arrangiert werden, wie es Hans Raphons Altarwerke (BA 515), nicht anders als die Kreuzigungsbilder Lucas Cranachs (BA 516) oder auch Albrecht Altdorfers (BA 517) zeigen⁷⁶⁹.

Dementsprechend nimmt sich Bornemanns Gestaltung gleichsam anachronistisch aus, ein Eindruck, der allerdings nicht nur die Bekleidung des Gekreuzigten betrifft, sondern vielmehr auf die gesamte Figur zu beziehen ist.

So geht die in den Vergleichswerken zu beobachtende stoffliche Entfaltung mit einem grundlegenden Wandel der Körperbehandlung einher.

Noch im beginnenden 15. Jh, von dem Kalvarienberg des Meisters der Hl.

⁷⁶⁹ Hier sind zahlreiche weitere Beispiele, von der Karlsruher Kreuzigungstafel Grünewalds (s. W. Fraenger, Matthias Grünewald, 1988, Tafel 31) bis hin zu der Geißelung Wolf Hubers aus St. Florian (s. in 'Die Kunst der Donauschule', 1965, Abb. 28), aber auch plastische Werke anzuführen, so etwa Hans Brüggemanns Kalvarienberg des 1521 vollendeten Bordesolmer Altares, der dem gekreuzigten ein Lendentuch, dessen lang ausschwingenden Enden Spruchbändern gleich die weite Distanz zwischen dem hochaufragenden Kreuz und dem Publikum zu überbrücken zu versuchen scheinen (s. in H. Appuhn, Der Bordesolmer Altar, 1987, Abb.8).

Veronika (BA 518) bis hin zur Kreuzigung des Meisters der Schlägler Passion (BA 519), stellt Christus sich, nicht anders als in der frühen böhmischen und auch der Kölner Malerei (BA 520) zu sehen, als mädchenhaft-zartes Geschöpf mit weißem, weichen kindhaft-schmalen ja geradezu durchscheinend anmutenden Leib unter durchsichtigem Schleiertuch in jeder Hinsicht als geschlechtsloses Wesen dar⁷⁷⁰. Insofern läßt sich die Nacktheit am Kreuz nicht

⁷⁷⁰ Gegenüber den Bildnissen des frühen Mittelalters, wie etwa dem um 432 entstandenen Holzrelief von S. Sabina in Rom, die Christus als kräftigen, wohlgenährten Mann widergegeben (s. G. Schiller, *Ikonographie*, Bd. 2, Abb. 326, S. 439), verändert sich die Figurenauffassung im Verlauf der nachfolgenden Jahrhunderte erheblich. Zunehmend schmäler zeigen sich Brust und Schulter, dünner die Arme, die Beine des Gekreuzigten, runder gewölbt dagegen der Bauch und geschwungener die Hüfte, womit seine Gestalt in immer stärkeren Maße einen weiblichen Charakter erhält. Hiervon können Kompositionen der Kleinkunst, das Elfenbeinrelief des aus Mitte des 10. Jh. stammenden Borradaile-Triptychons oder der im 12. Jh., geschaffene Bronzekruzifix eines Reliquienkreuzes aus der Werkstatt des Roger von Helmarshausen (s. in 'Imagination des Unsichtbaren', 1993, Abb. A 4.1, S. 344), aber auch großplastische Werke zeugen, von dem um 970 geschaffenen Kruzifix des Gerokreuzes, welcher nicht zuletzt in der Modellierung des Brustansatzes eine deutliche Betonung des Femininen aufweist (s. bei A. J. Schardt, *Die Kunst des Mittelalters*, 1941, Abb. S. 264), bis hin zu der um 1250 entstandenen breithüftigen Skulptur vom Westlettnner des Naumburger Doms (s. in O. von Simson, *Das Mittelalter II*, 1972, Abb. 227). Nicht anders stellt sich der Gottessohn in den Kreuzigungsbildern der Buchmalerei z.B. der Miniatur des zwischen 1000-1030 gefertigten Giessener Evangeliiars dar (vgl. bei C.R. Dodwell, *The pictorial arts*, 1993, Abb. 141, S. 150). In den frühen Bildern der Wand und Tafelmalerei erfährt diese Form der Körperbehandlung insofern noch eine Steigerung, als die Schöpfungen jener malerischen Gattung es verstehen, sowohl die Beschaffenheit der Haut, die zarte Blässe des Leibes, als auch der Kleidung, die durchscheinende Qualität des Lendentuchgewebes anschaulicher zu machen und damit die Androgynität Christi noch offensichtlicher hervortreten zu lassen. Für diesen bis in das 15. Jh. hinein bestimmenden Typus des Gekreuzigten ist eine Vielzahl an Belegen gegeben, von denen im Bilderatlas nur einige wie z.B. das um 1350 geschaffene Wandgemälde aus Stein a.d.D. (s. bei O. von Simson, *Das Mittelalter II*, 1972, Abb. 285), oder aber die Kreuzigung der in den 20er Jahren des 15. Jh. entstandenen sog. Goldenen Tafel vorgestellt werden (vgl. Tafel 7). Aber auch Abweichungen sind zu nennen, beispielsweise das von Jan van Eyck in seinem New Yorker Diptychon geschaffene Bildnis Christi, dessen Geschlecht unter dem zarten Schleierstoff des Lendenschurzes deutlich sichtbar wird (vgl. bei O. Pächt, *Van Eyck*, 1993, Tafel 19).

primär nur als ein Zeichen der Entwürdigung werten, das die Leiden Christi mehrt, sondern kann ebenso im Sinne eines paradiesischen Ur- bzw. Unschuldzustandes gedeutet werden, auf den auch jene Bilder der Stammeseltern verweisen, die Adam und Eva, androgynen Urwesen gleich, in zwillingshafter Annäherung der körperlichen Anatomie zeigen⁷⁷¹.

Im weiteren Verlauf wird die zerbrechlich-feminine Lieblichkeit zwar zunehmend zugunsten einer hageren Sehnigkeit zurückgenommen, dennoch aber bleibt der Gesamteindruck in der alle Körperlichkeit gleichsam aufhebenden Ausgezehrtheit der asketisch mageren Gestalt, der entfleischten Glieder, zunächst weiterhin bestehen, wovon noch Werke des späten 15. Jh., so etwa

⁷⁷¹ S. hierzu die Publikation von K. Orchard, *Annäherungen der Geschlechter*, 1992, S. 75ff. und zudem S. 82f., welche auch diese Form der im weitesten Sinne mit dem Begriff Androgynität zu umschreibenden Geschlechterangleichung der Gottesgeschöpfe im Sinne einer frühneuzeitlichen Entwicklung versteht, wenngleich sich ja auch in verschiedenen spätmittelalterlichen Werken eine figurale Annäherung finden läßt, zumal diese für die frühmittelalterlichen Sündenfalldarstellungen, von der Bibel von S. Paolo fuori della mura aus dem 9. Jh. (s. LCI, 1. Bd., 1994, in dem Artikel 'Adam', Abb. 2, S. 54) in bis zu der um 1240 entstandenen Figuren-gruppe des Bamberger Domes durchweg als kennzeichnend gelten kann (vgl. bei M. Sauerlandt, *Deutsche Plastik*, 1911, Abb. 19). Wobei die auf die frühen Vorbilder bezogenen Zeugnisse des 14. und 15. Jh., wie etwa in dem Sündenfall des Grabower Altars Meister Betrams (s. in 'Meister Bertram', 1965, Abb. 10, S. 34) oder der Höllenfahrtszene der sog. Goldenen Tafel (s. Tafel 7), eine Körperbehandlung aufweisen, die in der Schmalheit des Leibes, der Zartheit der Glieder in der Tendenz eher einen femininen Charakter trägt, während sich die geschlechtliche Annäherung im 16. Jh., z.B. in dem um 1518 gefertigten Gemälde Bacchiaccas (s. bei K. Orchard, *Annäherungen der Geschlechter*, 1992, Abb. 23) insofern anders darstellt als die Figuren hier, trotz der sichtbaren Verbreiterung der männlichen Hüftpartie, doch ausgehend von der ihnen gegebenen Massigkeit und Muskulösität eben jenes Ideal der Vermännlichung prägt, die sich gleichermaßen in dem Stil, der Linie der zeitgenössischen Kleidermode niederschlägt (s. hierzu auch die Untersuchungen zur Männertracht, zur Schaubе und zum Faltenrock, in dem Kap. TRAGENDE ROLLEN).

Simon Marmions Kreuzigungstafel von 1480 (BA 521), zu zeugen vermögen⁷⁷².

Doch ändert sich die Körperauffassung bereits mit den Kompositionen des nachfolgenden Jahrzehnts entscheidend, wie allein anhand der frühen graphischen Arbeiten Dürers, etwa der Holzschnitte des in den 90er Jahren geschaffenen Passionszyklus (BA 522), zu belegen.

Gottes Sohn ist nun im wahrsten Sinne Fleisch geworden.

Von Askese keine Spur, kompakt und schwer wirkt hier sein Körper, der wie in Anlehnung an die frühen Darstellungen nicht zusammengekrümmt am Kreuzesbalken hängend, sondern, als sei er sich der neuen Stärke des durchgebildeten Leibes bewußt, aufgerichtet in gestreckter Haltung gegeben wird.

Mit breitem Kreuz, kräftiger Hüftpartie und massigen Schenkeln ausgestattet, verkörpert der Gekreuzigte, bei Dürer ebenso wie bei Grünewald (BA 523) Huber (BA 524) oder Bruyn (BA 525)⁷⁷³ eine muskulöse Maskulinität, die

⁷⁷² Als weitere Beispiele können u.a. z.B. ein Stich Martin Schongauers (s. in 'Martin Schongauer', 1991, Kat. 127, S. 95) aus den späten 70er Jahren oder die um 1485 gefertigte Kreuzigungstafel Hans Epsenrads (s. Tafel 27) dienen. Wobei die Figurenbehandlung allein schon deshalb nicht in einer linearen Entwicklung gesehen werden kann, da u.a. ja auch der individuelle künstlerische Stil zu berücksichtigen ist, und so ein Meister wie z.B. Konrad Laib in seinen um die Mitte des Jahrhunderts geschaffenen Werken bereits Figuren von kräftiger Statur generell den Vorzug gibt (s. bei W. Pinder, Die Kunst der ersten Bürgerzeit, 1956, Abb. 423).

⁷⁷³ Die Reihe der Vergleichsbeispiele ließe sich beliebig fortsetzen, sie alle, diese Bilder Christi, nicht nur die der Kreuzigungsszene, sondern gleichermaßen z.B. in der Veranschaulichung der Beweinung etwa der 1535 von Jan van Scorel geschaffenen Tafel (s. J. Snyder, Northern Renaissance, 1985, Abb. 544, S. 473) oder auch der Auferstehung, wie einem Kupferstich Heinrich Aldegrevs von 1549/50 (s. in 'Imagination des Unsichtbaren', 1993, Abb. C 1.31, S. 571), zeigen einen wuchtigen, durchtrainierten Körper, mehr noch einen Körper in einem gutgenährten, ja z.T. leicht übergewichtig anmutenden Zustand, so daß es gegenüber den ausgezehnten zerbrechlichen Vorgängern scheint, als ob der Tod kaum zwingend wäre. Zum einen einer antiken Gottheit gleich wie ein heldenhafter Krieger, zum anderen jedoch als leidender Besiegter dargestellt, ergibt sich somit eine eigentümliche Verbindung von unbezwingbar wirkender Stärke und stiller Duldung, ein Kontrast der die Freiwilligkeit des Opfers und damit die Bedeutung der Erlösungstat auf besondere Weise unterstreicht.- Der alte Typus findet nun mit dem fortschreitenden 16. Jh. nur mehr vereinzelt Verwendung, wobei im Werk eines Künstler, je nach zu verbildlichendem Geschehen beide Figurenmodelle zur Anwendung kommen können, wie es z.B. für das Schaffen des Malers

auch unter dem gestärkten Lendentuch virile Präsenz erwarten läßt⁷⁷⁴. Zumal diese in den Kompositionen des frühen 16. Jh. (BA 526) nicht nur in Form von phallusgleichen Stoffdrapierungen zu Tage tritt⁷⁷⁵, sondern in Werken wie etwa Maerten van Heemskercks Bildern des Schmerzensmannes (BA 527) auch überzeugend unter Beweis gestellt ist, in denen das den Schoß verhüllende Tuch allein durch das erregierte Glied des Auferstandenen gehalten wird⁷⁷⁶. Wobei eine derartige Manifestation von Männlichkeit weniger im Sinne einer

Bartholomäus Bryun d.Ä. und die Gestaltung der Beweinungstafel gegenüber der des Ecce-Homo-Bildes gilt (vgl. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 33 und Abb. 43).

⁷⁷⁴ Ein derartiger Eindruck wird allein schon durch die hochgereckte gestraffte Haltung, die körperliche Spannkraft, die uns die Porträts des Gekreuzigten vermitteln erweckt. Kein Gebrochener, kein Sterbender wird hier gezeigt sondern vielmehr ein Mann, der trotz der sichtbaren Spuren des erlittenen Leidens doch auch im Bild des Schmerzensmannes, wie etwa in der Darstellung des Hans Springinklee (s. bei W. Hütt, Deutsche Malerei, 1973, Abb. 210) voller Vitalität erscheint.

⁷⁷⁵ Dies gilt nicht nur für eine Gestaltung wie das aus dem Schoß Christi aufsteigende, verbandartig gewickelte Stoffgebilde, das die aus den 20er Jahren des 15. Jh. stammende Schmerzensmannndarstellung Ludwig Krugs ausweist, sondern z.B. auch für die von dem Meister des Sassenberger Altars von 1517 gewählte Lendentuch-wicklung, welche der Formgebung der die Bekleidung der Schächer kennzeichnenden Schamkapseln nachempfunden scheint (s. Tafel 38). Eine weitere auffällige Betonung des Geschlechts bieten darüberhinaus jene üppig gebundenen Schleifendrapierungen mit schweifartig aus-schwingenden Bandzipfeln, die wir u.a. z.B. in Lukas Cranachs Kreuzigungstafel von 1503 (s. BA 503) wie in Wolf Hubers Erlösungsallegorie (s. in 'Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod', 1995, S. 168, Abb. 5) oder in der Auferstehung, die ein Holzschnitt Altdorfers zeigt (s. in W. Hütt, Deutsche Malerei, 1974, Abb. 152, S. 355), finden.

⁷⁷⁶ Neben Kompositionen, die mit dem zuvor beschriebenen Modell der "Mogelpackung", wie G. Wolter die Schamkapsel in ihrer Beschreibung der spätmittelalterlichen Männermode bezeichnet (s. Die Verpackung des männlichen Geschlechts, 1991, S. 43), auf etwas verweisen, was wir nicht sehen können, gleichsam einen Soll-Zustand vorzeigen, sind zahlreiche Bildschöpfungen des 16. Jh. gegeben, in denen sich, nicht anders als in Heemskercks Werken so etwa u.a. auch in Willem Keys nach 1530 geschaffener Pieta zu sehen (vgl. bei L. Steinberg, The sexuality of Christ, 1983, Abb. 91) das erregierte Glied des Dargestellten, nicht zuletzt indem es das flach über den Schenkeln liegende Tuch anhebt und diesem damit vielfach Halt bietet, unter dem dünnen Gewebe nur allzu deutlich wahrnehmen läßt.

erotischen Attraktion als vielmehr im Zeichen der Menschwerdung des Gottessohnes und im Zusammenhang mit den in den Schoß herabrinnenden Blutstrahlen der Seitenwunde als Verweis auf die Beschneidung, dh. das Opfer Christi, sowie auch seine Auferstehung zu interpretieren sein dürfte⁷⁷⁷.

⁷⁷⁷ Hier ist vor allem auf den vieldiskutierten Beitrag von L. Steinberg, *The sexuality of Christ*, 1983, sowie die von ihm in den 90er Jahren vorgenommene Revision, *Adams Verbrechen*, in: 'Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod', 1995, S. 166-174, zu verweisen, in welcher der Autor die ursprüngliche Deutung, derzufolge die sichtbar gemachte Geschlechtlichkeit Christi zugleich auf die Menschwerdung sowie in Anspielung auf die Beschneidung auf das Opfer des Gottessohnes verweist, insofern modifiziert als er sich in seiner Interpretation stärker auf den Zusammenhang von Sündenfall und Erlösungstat in der Sicht der augustinischen Theologie beruft und dementsprechend das den ersten Ungehorsam des Menschen bezeugende Erektionsmotiv in der Darstellung Christi als Zeichen für das mit dem Sieg über den Tod wiedergewonnene Paradies versteht.- Vgl. in Hinsicht auf die paradiesischen Verhältnisse schamfreier Nacktheit vor allem auch bei K. Schreiner, "Si homo non pecasset", 1992, insbesondere S. 59ff., sowie bei C. Zakravsky, *Heilige, Gewänder*, 1994, das Kap. 'Das Blatt und seine Träger', S. 70-84. Einen anderen Deutungsansatz entwickelt C. Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption*, 1992, hier besonders S. 93-102, welche abweichend von den Thesen Steinbergs die Menschwerdung des Gottessohnes weniger auf das männliche, als vielmehr das weibliche Geschlecht bezogen sieht und davon ausgehend die blutende Seitenwunde, die den Leidgeprüften in den Bildzeugnissen kennzeichnet, auf das in der geistlichen Literatur des Mittelalters überlieferte Verständnis von Christus als nährenden Mutter zurückführt. Hierzu s. ebenso K. Orchard, *Annäherungen der Geschlechter*, 1992, S. 78f. Allerdings ist nicht nur Christus in dieser Weise dargestellt sondern auch ein Märtyrer wie der hl. Sebastian, so etwa in einem um 1510-12 entstandenen Blatt Jacopo d' Barbaris, in der Art wie wir sie aus den genannten Werken Heemskercks und seiner Zeitgenossen kennen, mit einem erregten, das Lendentuch haltenden Glied wiedergegeben. Vgl. hierzu den Beitrag von P. Helas in dem Katalog 'Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod', 1995, S. 116f., Abb. S. 117)

Christus also ist zum Mann geworden⁷⁷⁸ und scheint damit, mit dem Bewußtwerden der Geschlechtlichkeit auch seine Unschuld verloren zu haben, was angesichts der in einer Szene wie der Kreuzigung präsenten Öffentlichkeit eine entsprechend vollständigere Verhüllung der nunmehr schambesetzten Nacktheit erforderlich macht⁷⁷⁹.

Im der Hamburger Tafel hingegen wird an dem traditionellen Typus festgehalten. Wobei sich Bornemann einer Darstellungsform bedient, die den Stil der zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte in Köln tätigen Maler charakterisiert und in der Behandlung von Statur und Haltung des zwischen die ausgebreiteten knöchernen Arme eingespannten gekrümmten Leibes des Gekreuzigten das Christusbild zitiert, das der sog. Meister des Marienlebens und vor allem auch der Meister der Georgslegende in den Werken der 60er und 70er Jahre, etwa der Kreuzigungstafel des Altars aus Altena (BA 528),

⁷⁷⁸ Was der Idealisierung des männlichen Körpers entspricht, die sich laut N. Schnitzler, *Tugendhafte Körper*, 1992, S. 337-363, vor allem S. 353ff., mit dem ausgehenden Mittelalter in den künstlerischen Zeugnissen abzeichnet, die zu eben jener Vermännlichung der weiblichen Figur führt, die vorangehend bereits angesprochen wurde, vgl. dazu Anm. 16. und bei der dort zitierten K. Orchard, *Annäherungen der Geschlechter*, 1992, S. 82f., die in diesem Zusammenhang das Bildnis der hl. Agathe des Sebastiano del' Piombo von 1519 anführt, welcher die Märtyrerin mit einem um die Hüften geschlungenen Schleiertuch darstellt, dessen Form der Knotung eine Schamkapsel assoziieren läßt (s. ebd., Abb. 75).

⁷⁷⁹ Womit Steinbergs jüngerer These (s. Anm. 22) nicht grundsätzlich widersprochen, sondern nur eine Differenzierung der Darstellungsformen- und zusammenhänge vorgenommen ist, d.h. die Bilder des Schmerzensmannes wie des Auferstandenen und das im Rahmen von Werken wie Heemskercks Kompositionen als Verweis auf den mit der siegreichen Überwindung des Todes zurückgewonnenen paradiesischen Zustand populäre Erektionsmotiv von den Veranschaulichungen der Kreuzigung und des Gekreuzigten und die hier bevorzugte, in ihrer verbergenden und damit zugleich doch betonenden Funktion, durchaus ambivalent erscheinende stoffreiche Verpackung zu unterscheiden sind, in denen die Erlösung von der Sünde, die Auferstehung des Fleisches verheißen, aber nicht zum Thema der Darstellung gemacht wird.

favorisieren⁷⁸⁰. Übernommen ist desgleichen die Gestaltung der Bekleidung, die knappe, schärpenlos gebundene Form des Lendentuches⁷⁸¹, allerdings mit einer beachtenswerten Abweichung, was die Tragweise des Schurzes anbelangt.

Nicht nur tiefer, den Schoßansatz weit entblößend, mehr auf den Oberschenkeln als auf der Hüfte sitzend, sondern darüberhinaus auch ohne feste Wickelung gebunden derart locker umgelegt, daß es den Anschein macht, als ob das leinene Tuch im nächsten Augenblick ganz über die schmalen Lenden herabgleiten müsse, wird hier auf sehr viel drastischere

⁷⁸⁰ Zwar werden die meisten der Kruzifixdarstellungen aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. durch die hier beschriebene gekrümmte Hagerkeit bezeichnet, doch lassen sich in den Bildern der zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte in Köln tätigen Meister und ihrer Mitarbeiter in Hinsicht auf die Körperbehandlung- und haltung des Gekreuzigten bestimmte Merkmale aufzeigen, welche jene deutlich von den Kompositionen der Zeitgenossen unterscheiden. Als charakteristisch ist vor allem die an anatomische Studien erinnernde Herausmodellierung der Muskeln, Sehnen und Gelenke der athletischen Gestalt, ihrer stets rechts über links gekreuzten überlangen Beine, und Arme, die, ebenso wie die hochgezogene Schulterpartie voller Anspannung erscheinen, als ob sie sich mit aller Kraft der gewaltvollen Überdehnung des Körpers widersetzen wollten. Als bestimmend kann zudem auch die Rechtsausrichtung des Körpers wie des herabsinkenden Hauptes gelten, dessen Züge in dem spitzen Gesicht, das von einem geteilten dunkle Bart und langen Haar gerahmt wird, ebenfalls übereinstimmend, bei dem Meister des Marienlebens wie dem Meister der Georgslegende und gleichermaßen dem der Lyversberger Passion, gestaltet sind (vgl. in 'Altkölner Malerei', 1990, Abb. 185, 188 und Abb. 232). Noch in den malerischen Schöpfungen der Kölner Künstler des ausgehenden Jahrhunderts, in denen die Kollegen in ihren Werken allerorts für kraftvolle Männlichkeit werben, wirkt dieser Typus nach, wie es z.B. die Brüsseler Tafel des Sippenmeisters oder der Bostoner Kalvarienberg des Meisters von St. Severin bezeugen (s. Tafel 35, 36).

⁷⁸¹ Auch in dieser Hinsicht lehnt sich Bormemanns Komposition deutlich an die Kölner Vorbilder an, die sich, ob die genannte Tafel aus Altena (BA 528), oder ob die Kreuzigung der Lyversberger Passion (s. Anm 25), in der für den Gottessohn gewählten Ausstattung allesamt durch eine betont schlichte Gestaltungsform, durch schmal und eng gebundene Leinentücher sowie den Verzicht auf Knoten wie wehende Zipfel oder Schärpen und die Bevorzugung eines Überschlags, der entweder verborgen oder kurz gehalten ist, ausweisen.

Weise noch als in den benannten malerischen Vorlagen die Dürftigkeit der Verhüllung, das Entkleidetsein, herausgestellt⁷⁸².

Eine Erklärung für dies gestalterische Verfahren, kann eine Betrachtung bieten, die den Gottessohn nicht isoliert, sondern mit den Personen, die seine Qual miterleben- und erleiden, in Verbindung sieht und vor allem jene miteinbezieht, die dem Gekreuzigten nicht nur in räumlichem Sinne besonders nahesteht- bzw. kniet.

So erweist sich ein kostümliches Detail der ihr, der Magdalena, verliehenen Aufmachung für die Deutung des Erscheinungsbildes Christi als äußerst aufschlußreich. Gemeint ist das weiße leinene Schleiertuch, das auf den Schultern der am Kreuzesstamm knienden Jüngerin ruht, welches allerdings weniger als Kleidungsstück an sich, sondern vor allem in Hinsicht auf die Art, wie es ge-tragen wird, von Bedeutung ist⁷⁸³.

Weder auf eine bestimmte Mode oder eine verbindliche malerische Tradition zurückzuführen⁷⁸⁴, läßt sich diese Form der Schleiertracht vielmehr aus einem Handlungsablauf heraus verstehen, welcher im Zusammenhang mit der Episode, die in der Auseinandersetzung mit der Rogierschen Kreuzabnahme

⁷⁸² Läßt sich in den Werken der betreffenden Kölner Künstler auch hier und dort ein Lendenschurz finden, durch dessen tiefen Sitz der Schamansatz des Trägers sichtbar wird, so sehen wir das leinene Tuch doch eng um den Leib, um die Hüften und das Gesäß geschlungen, sehen es straff gezogen und fest übereinandergewickelt, so daß, zumal das Gebinde z.T. mit einem Überschlag, der durch die Beine hindurch nach hinten gezogen und dort festgesteckt ist, bei dieser Form der Lendentuchbehandlung der Halt des Tuches im Gegensatz zu Bonrnemanns Variante nicht gefährdet zu sein scheint.

⁷⁸³ Zu Maria Magdalenas Kleidung s. das Kap. ATTRAKTIVE BUSSGEWÄNDER, hier S. 267f., speziell zum weißen Leinenschleier vgl. auch die Untersuchung zur Kleiderikonographie Mariens und der Trauerfrauen in dem Kap. VARIATIONEN IN WEISS UND BLAU, S. 244 sowie das Kap. TUCHFÜHLUNG, hier S. 253ff.

⁷⁸⁴ Diese Überzeugung läßt sich zumindest aus dem Überblick über die hier zu behandelnden Kreuzigungsdarstellungen des späten Mittelalters gewinnen, und auch die Sicht auf italienische oder niederländische Vergleichsbeispiele führt zu keinem anderen Befund (vgl. dazu die im Bilderatlas aufgezeigten Werke).

behandelt wurde, kennenzulernen war. Denn nicht nur auf Maria, die Mutter Gottes, beziehen sich die mittelalterlichen Schilderungen der mit der Entkleidung Christi verbundenen Ereignisse, auch Maria Magdalena tritt in diesen, wie etwa bei Bonaventura, als diejenige hervor, die dem Gepeinigten den Liebesdienst erweist, die schmachvolle Blöße zu bedecken, indem sie ihren Schleier nimmt und ihn um seine Hüften schlingt⁷⁸⁵. Nicht anders als es in den malerischen Werken des späten Mittelalters, z.B. im Rahmen der Wasservas'schen Kreuzigungstafel (BA 529), wiedergegeben ist, in deren simultaner Darstellung die reuige Sünderin sich zudem in der Szene der Kreuzigung, wie etwa in der Tafel des Steinhagener Altars (BA 530), mit eben jener Form des um den Hals gelegten Kopftuches präsentiert, die das Kostüm der Hamburger Heiligen charakterisiert⁷⁸⁶.

So bedarf es in Anbetracht derartiger künstlerischer Formulierungen des zu dieser Zeit bereits auch in der bildlichen Vergegenwärtigung durchaus populären Motivs der Schleierszene nun kaum mehr eines auffälligen Rüschems wie ihn Rogier in seiner Komposition der Kreuzabnahme verwendet, um den Betrachter Lendenschurz und Kopfschleier aufeinander beziehen zu lassen.

Zumal das Tuch des Gekreuzigten der Hamburger Tafel in gleicher Weise schalartig mit gerade abschließender Saumkante aufeinandergefaltet liegt wie das Tuch, das Magdalena auf ihren Schultern trägt und darüberhinaus in dem nachlässig-lockeren Sitz der Drapierung, ähnlich dem tiefsitzenden

⁷⁸⁵ Vgl. dazu vor allem den bereits genannten Aufsatz zur Entkleidung Christi von K.-A. Wirth, RDK, V. Bd., Sp. 761-788, s. hier besonders Sp. 764.

⁷⁸⁶ Wie um an die vollzogene Tat zu erinnern, trägt Magdalena, die unter dem Kreuz nun auch in einer anderen Garderobe, in Rot- und Gelbtöne gewandet, auftritt, das Schleiertuch, das sie in der vorangehenden Szene erst im Begriff war, von den eigenen Haupt herabzuziehen, hier um den Hals gelegt, so daß gleichsam eine Verbindungslinie durch die einzelnen simultan gesetzten Vorgänge der Erzählung gezogen ist. Mit dem Gewandwechsel Magdalens werden sich die nachfolgenden auf die zeitgenössischen Inszenierungsformen der dramatischen Kunst gerichteten Kapitel zum THEATER DER PASSION noch eingehender beschäftigen.

Schurz des Wasservass'schen Kruzifix, ja geradezu den Eindruck erweckt, als ob es von einer anderen Person, die das für den Träger angemessene Maß an Festigkeit der Bindung nicht einzuschätzen vermag, umgeschlungen worden wäre⁷⁸⁷.

Wie in der Komposition des Kölner Malers, in der das der Jüngerin unter dem Kreuz gleichsam attributiv beigegebene Tuch auf die von ihr vorgenommene Handlung in der Szene der Kreuzannagelung rückverweist, fungiert auch das Kostüm der Heiligen des Bornemann'schen Bildes in vermittelnder Funktion, indem es hier nicht simultane Szenen, sondern Personen betreffend, Mutter und Sohn miteinander in Verbindung setzt.

In dieser Dreierkonstellation wahrgenommen lassen sich über die Tuchkreationen der Figuren gleichsam die einzelnen aufeinanderfolgenden Schritte eines Handlungsablaufes nachvollziehen, die von der das Haupt bedeckenden Schleiertracht Mariens über die vom Haar herabgezogene Kopfbedeckung Magdalenens, als Zwischen-trägerin, bis zu dem um die Lenden gebundenen Leinentuch Christi führen⁷⁸⁸.

⁷⁸⁷ Vor allem, wenn es sich dabei um einen der An-gehörigen handelt, der liebevoll verfahren und das Tuch vorsichtig um den geschundenen Leib Christi binden würde, während die Kriegsknechte bei ihrer Umgürtung, wie sie beispielsweise der Meister der Karlsruher Passion in seiner Veranschulichung der Kreuzanheftung wiedergibt, in welcher der betreffende Scherge, der mit dem Ellbogen in den Magen des Gekreuzigten stoßend dessen Beine mit den Knien auf den Holzstamm drückt, entsprechend rücksichtslos mit derber Gewalt zu Werke gehend sehen. Vgl. hierzu in dem erwähnten Katalog 'Die Karlsruher Passion', 1996, das Kap. 'Der Lendentuchbinder', S. 107-113., und Tafel 6, S. 23).

⁷⁸⁸ Eine derartige Sichtweise wird auch durch jene Kalvarienbergbilder des späten Mittelalters unterstützt, in deren Darstellung zwar auf Magdalena als Mittlerin verzichtet ist, doch insofern versucht wird einen Handlungsablauf nachvollziehbar zu machen, als die unter dem Kreuz placierte Gottesmutter im Begriff scheint, ihre Schleiertracht zu lösen, indem sie, wie z.B. in der Kreuzigungstafel des Lübecker Greveradenaltar Hermen Rodes wahrzunehmen, das bereits abgewickelte und die Halspartie somit entblößende Ende ihres Schleiertuches dem Betrachter, den sie fixiert, mit beredter Geste präsentiert (s. Tafel 29).

Noch ein anderes Gestaltungsmerkmal der Hamburger Tafel ist im Zusammenhang mit einer derartigen, sich auf das Motiv der Compassio beziehenden Deutung des Erscheinungsbildes des Gottessohnes zu beachten.

In einem weiteren wesentlichen Punkt nämlich weicht Bornemann in seinem Christusbild von dem Gros der Kreuzigungsdarstellungen der Vorläufer wie der Zeitgenossen des 15. Jh. ab. Dieser betrifft die Körpergröße des Gekreuzigten, welcher die übrigen Akteure nicht nur dem Eindruck nach, der sich aus seiner erhöhten Position ergibt, sondern auch in der genauen Messung deutlich übertrifft und jene um eine Kopfeslänge etwa überragt⁷⁸⁹.

Mit einer bemerkenswerten Ausnahme allerdings. Mit Ausnahme von Maria, der Gottesmutter, deren Gestalt sich, wie in dem der Heiligen gewidmeten Kapitel dargelegt, nicht zuletzt aufgrund der aufgehäuften Stoff-Formationen von

⁷⁸⁹ Nur eine Ausnahme ist unter den Bildwerken des 15. Jh. zu nennen, welche nicht nur bezogen auf die Größenbehandlung der Figuren als Vergleichswerk der Bornemann'schen Komposition von Interesse ist. Dabei handelt es sich um die bereits vorgestellte Kreuzigungstafel des um die Jahrhundertmitte entstandenen sog. Steinhagener Altars (BA 529), die ebenso wie die Betrachtung der Hamburger Gestaltung insofern eine gewisse Irritation erzeugt als Christus, tief am Kreuz hängend, einerseits zwar eingebunden in die Gruppe der Angehörigen erscheint, andererseits jedoch, durch die ihm verliehene Körperlänge fast bis an den oberen Bildrand stoßend zugleich den Eindruck erweckt, weit über sie hinausgehoben zu sein. Doch noch eine weitere aufschlußreiche Beobachtung ließ sich machen, noch in anderer Hinsicht kann der Steinhagener Kalvarienberg als mögliches Vorbild des Hamburger Bildes herangezogen werden. So stellt jenes Kreuzigungsbild doch das einzige Vergleichswerk dar, das die am Kreuzesstamm kniende Magdalena nicht nur in exakt der starr aufgerichteten Haltung, sondern darüberhinaus vor allem mit einem auf den Schultern getragenen Schleiertuch wie die Heilige des Hamburger Kalvarienbergs zeigt. Und auch hier in der Vorläufergestaltung ist eine stoffliche Verbindungslinie gezogen, die allerdings weniger auf die Gleichsetzung von Mariens Kopfschleier und Christi Lendenschurz abhebt, zumal sich die Kleidungsstücke in ihrer Beschaffenheit deutlich von einander unterscheiden, als vielmehr den Blick von einem weißleuchtenden Tuch zum nächsten, vom tischtuchgroßen Schweiß Tuch über die Schleier der trauernden Marien bis hin zu dem Lendentuch des Gekreuzigten lenkend, Veronika und Christus miteinander in Beziehung setzt.

Gewand und Mantel, in denen die Heilige thront, durch ein im Verhältnis zu den Proportionen der anderen Personen Übermaß an Größe ausgezeichnet⁷⁹⁰, welches ganz der Statur des Sohnes entspricht.

Diese Sicht auf die sich in der beschriebenen Größen-gestaltung besonders eindringlich manifestierende Verähnlichung bietet einen Interpretationsansatz, der nicht nur in Hinblick auf die zu analysierende Darstellung des Gekreuzigten, sondern für das Verständnis der Komposition insgesamt aufschlußreich zu sein verspricht.

Auch für das Bild als Ganzes kann gelten, was der Figurenbehandlung der beiden Protagonisten zugrunde liegt, die durch ihren ambivalenten Charakter ausgewiesen wird.

So läßt sich Christus ja nicht anders als Maria zum einen isoliert durch die Platzierung und Statur, zum anderen jedoch wie sie, mit der Gruppe der Angehörigen per Kostüm verbunden, integriert in das Geschehen, zugleich nah und fern erscheinend, in einer doppeldeutigen Position wahrnehmen.

Als eben so beschaffen erweist sich die Position, die der Betrachter in der Auseinandersetzung mit dem Werk einnimmt, welche ihm je nach dem Standpunkt, den er wählt, zwei ganz unterschiedliche Ansichten des Gezeigten präsentiert.

Dementsprechend verliert das, was in der unmittelbaren Konfrontation als bestimmend zu erfahren ist, die Fülle und gestalterische Vielfalt des Massenaufgebots der belebten Inszenierung mit wachsender Entfernung an Prägnanz, tritt das Gewirr der enggedrängten Leiber aus der Distanz gesehen, zu einer Art flächendeckender Hintergrundfolie zurück, die als Kulisse für den Dialog der Hauptakteure, für den Gottessohn und seine schmerzensreiche

⁷⁹⁰ s. hierzu die der Gottesmutter gewidmete Untersuchung in dem Kap. VARIATIONEN IN WEISS UND BLAU, S. 248f und S. 251f.

Mutter, dient⁷⁹¹.

Bewegte Ereignisschilderung und Andachtsstück in einem stellt die Tafel Bornemanns so betrachtet gleichsam ein Vexierbild, stellt ein Bild im Bilde, dar.

Nicht aber als Ergänzung im Sinne einer Bereicherung des Themas um emotionale Qualitäten läßt sich die Kombination von volkreicher Kreuzigungsinszenierung und der als Andachtsbild deklarierten choreographischen Sequenz werten, da diese weniger auf eine an den Zuschauer appellierende Steigerung der dem veranschaulichten Passionsereignis innewohnenden Leidensmomente und damit auf die Verewigung der Qualen der Erlösungstat zielt, sondern sie vielmehr eine zeitliche Komponente ins Spiel bringt.

Anders als in den Bildern der Compassio in der Regel wahrzunehmen, ist Mariens Andacht hier doch kaum dazu angetan, Emotionen aufzuwühlen, scheint jene, deren unbewegte Monumentalität ähnlich der Pose Magdalens von keiner Bewegung, keiner expressiven Gebärde durchbrochen wird, in ihrer Haltung dem Betrachter zu entsprechen und das Erlebte aus der Distanz heraus vor ihrem inneren Auge Revue passieren zu lassen⁷⁹².

⁷⁹¹ 36) So ist der Betrachter also einerseits involviert in das buntgemischte Menschengewimmel, kann sich als Teil der Menge erfahren, sich treiben lassen, andererseits - tritt er einen Schritt zurück - einen Distanzierungs-prozeß erleben, in welchem das Gesehene gleichsam eine Struktur erhält, sich in einem Ordnungssystem wahrnehmen läßt.

⁷⁹² Reglos zeigt Maria sich in vielen Bildern. Doch stellt sich diese Reglosigkeit im allgemeinen anders als bei Bornemann entweder als eine Haltung der Erstarrung, oder aber als Zustand der Entkräftung dar. So kann das Übermaß der Verzweiflung, das die Gottesmutter angesichts der Leiden ihres Sohnes empfinden muß, einerseits in einer zur völligen Verkrampfung führenden Kontraktion aller Muskeln zum Ausdruck kommen, in einem sich Aufbäumen und Abwendenwollen, das wie etwa bei Grünewalds Isenheimer Gottesmutter (s. in W. Fraenger, Matthisa Gründewald, 1988, Tafel 22) in dem Zurückbiegen des Oberkörpers und Kopfes oder auch einer seitlichen Verschraubung des Leibes und Wendung des Hauptes sichtbar werden kann, und sich nicht zuletzt in der Anspannung der Gesichtsmuskulatur, vor allem im Bereich der Wangen und des Mundes, in den festgeschlossenen Augen, die das Gesehene scheinen ausblenden zu wollen, manifestiert. Häufiger noch aber findet sich in den Werken des 15. Jh. der andere der genannten Typen, der wie schon in Kompositionen der böhmischen und italienischen Malerei des 14. Jh. in der Kreuzigung des Wiener Meisters von 1331 wie Barna da Sienas Tafel aus den 50er Jahren wiedergegeben (vgl. bei G. Schiller, Ikonographie, Bd. 2, 1968, Abb. 516, S. 528

Wie war es noch genau?

Zu weit liegt es zurück her. Versiegt sind alle Tränen, verblaßt ist vieles. Christus ist vor langer Zeit gestorben.

Die Figuren sind präsent, doch keine Handelnden mehr, nehmen sich, allmählich stumm und unbewegt geworden, wie Zeugen der Vergangenheit aus, die ihren damaligen Part in dem Geschehen simulierend zu einem Erinnerungsphoto Aufstellung genommen haben, um das im Bild zu rahmen, was im Moment der Aufnahme bereits zur Geschichte zählt (BA 531)⁷⁹³.

und Abb. 509, S. 524), die Ohnmacht Mariens visualisiert, die wir vom Schmerz überwältigt in einem Zustand völliger Schwäche zusammengesunken sehen, ein Zustand, der durch die Reaktion der Umstehenden, ihre stützenden und Halt gebenden Gesten, noch unterstrichen wird. Kraftlos, ohne Kontrolle über ihre Glieder, ihre Züge mit vom Weinen schweren Lidern, die sich halb über den müden Augen schließen, oft wie nach Atem ringend mit halbgeöffneten Mund, zeigt die Schmerzensreiche sich in der Regel desgleichen in den Bildern des 15. Jh., ob in den zeitgenössischen Kreuzigungsdarstellungen, so etwa dem Soester Kalvarienberg des Liesborner Meisters (Tafel 20) ebenso wie der Kreuzigung Hans Epsenrads (Tafel 27) oder ob z.B. in Bildern der Beweinung, wie in Botticellis Münchner Tafel aus der Zeit um 1500 (vgl. in 'Alte Pinakothek', 1986, Abb. S. 81).- Ganz anders verhält es sich mit Bornemanns Gestaltung. Weder Starrheit noch Entkräftung, sondern vielmehr ruhige Gefäßtheit ist es, die sich in seiner Darstellung der Gottesmutter vermittelt, alles andere als unkontrolliert, als willenlos wirkend, bewahrt jene nicht nur Haltung, sondern wahrt auch ihr Gesicht, aus dessen Zügen die gleiche konzentrierte Beherrschtheit spricht.

⁷⁹³ Nicht zuletzt ausgehend von der auffälligen Ähnlichkeit in der Darstellung der Gottesmutter (s. Anm. 37) erscheint die Gestaltung Bornemanns in gewisser Weise wie eine frühe Vorform der Komposition, die das um 1530 entstandene Bild der in stille Betrachtung versunkenen Gottesmutter aus der Brügger Frauenkirche prägt, welches, wie in verschiedenen flämischen Altären des ausgehenden Mittelalters z.B. dem Madrider Triptychon des Vrancke van der Stockt, vorgegeben (s. 'The Dictionary of Art', 29, 1996, Abb. S. 692), die gemalten Bildarchitekturen, mit denen die Figuren ähnlich dem Verfahren verschiedener Rogier'scher Altartafeln (vgl. bei O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 27, und 28, S. 36ff.) gerahmt werden, nicht für sich als Bauwerk stehen, sondern als Projektionsfläche für die nachzuerzählenden Bildsequenzen dienen.

Eine solche Lesart des Bornemann'schen Bildes, die auf die Vorkenntnisse des Beschauers vertraut, setzt nicht nur ein historisches Verständnis, nicht nur ein reflektiertes Verhältnis zu dem Dargestellten, sondern darüberhinaus auch ein kritisches Bewußtsein für das künstlerische Medium, in dem das zu thematisierende Geschehen überliefert ist, voraus⁷⁹⁴.

So nimmt der Maler der Hamburger Tafel, ja nicht anders als der Regisseur einer theatralischen Inszenierung, der in die multimedialen Großraum-Aufführungen des späten Mittelalters tableau vivants integriert, die bildkünstlerische Traditionen transportieren, auch in seiner Komposition jedes der ihm zur Verfügung stehenden optischen Versinnlichungsmittel in Anspruch, um das vielschichtige Handlungsgefüge des Kreuzigungs-ereignisses in einer visionären Rückschau vor Augen zu führen, in deren Rahmen die Kostümierung im Sinne einer die Erinnerung aktivierenden Gedächtnisstütze erfahren werden kann. .

⁷⁹⁴ Die Frage nach dem Verismus des Dargestellten, die Frage danach, inwieweit das Bild den Anspruch stellt, als Abbild des Realen zu gelten oder aber vielmehr als als Bild gesehen und verstanden zu werden, wird im Rahmen der nachfolgenden Kapitel vor allem in der Auseinandersetzung mit den theatralischen Inszenierungen des späten Mittelalters noch eingehender zu behandeln sein.

IV. DAS DRAMA DER PASSION

1) Bild und Bühne

In der Stadt Bahnen, so berichtet der Chronist der 'Pomerania'⁷⁹⁵, "do hat man alle Jahr die Passion daselbst gespielet, und ist deshalb viel Volkes, fremd und inlendisch, dahin gekommen. Wie man es aber einmal spielen wollte, begabs sich, daß derjenige, der Jesus sollte sein, und der, der Longinus sollte sein, Totfiende weren, und wie Longinus Jesum sollte mit dem Speer auf die Blase voll Blots, so nach der Art des Spiels bei ihme zugerichtet war, stechen, stach er Jesus das Speer durchweg ins Herze hinein, daß er von Stund an tot plieb und herabstürzte und Marien, die unter dem Kreuze stund, fort [auch] tot fiel, das dann Johannes, der Jesus und Marien Freund war, sahe und Longinus von Stund an wieder erwurgte. Und do man Johannes wollte greifen, entflohe er und sprang von einer Maur und fiel den Schenkel entzwei, da man ihne dann erhaschete und als einen Morder aufs Rad stieß. Und nach dem Tag wurde keine Passion mehr zum Bahnen gespielt. Darum, wann man von einem frohlichen Dinge, das einen jemmerlichen Ende hat, will sagen, spricht man: es gehet zu, wie das Spiel zum Bahnen."⁷⁹⁶

Schilderungen wie diese aus dem 16. Jh. überlieferte Aufzeichnung vermögen die Tradition religiöser Theaterinszenierungen besonders nachdrücklich zu dokumentieren, zumal aus der nüchtern anmutenden Beschreibung der als "frohlichem Dinge" titulierten Vergegenwärtigung des Leidensweges Christi nur zu deutlich die in einer langjährigen Aufführungspraxis erworbene Routine zu sprechen scheint. Wenngleich jenes Maß an Distanz zu dem Dargestellten, das sich in dem Bericht vermittelt, nicht erst in der rückwirkenden Betrachtung frühneuzeitlicher Zeugnisse wahrzunehmen und somit diesbezüglich zunächst auch unabhängig von der möglichen Einflußnahme vorreformatorischer Entwicklungstendenzen zu sehen ist. Gerade das Neben- und Miteinander

⁷⁹⁵ Hierbei handelt es sich um die anonyme Fortsetzung der 'Chronik von Pommern' des Thomas Kantzow (um 1505-1542),- s. dazu B. Neumann, Geistliches Schauspiel, Bd. 2, 1987, S. 898f.

⁷⁹⁶ Diese Quelle wird in der Sammlung von Zeitzeugenberichten von B. Neumann, Geistliches Schauspiel, Bd. 2, 1987, S. 898f. zitiert, wobei anzunehmen ist, daß der Chronist sich in seinem Bericht auf eine der Aufführungen des späten 15. Jh. bezieht.

von Ungerührtheit und Ergriffenheit in der Schilderung des Betrachters, von sachlicher Beobachtung und emphatischer Begeisterungsbekundung, kann, wie im folgenden zu zeigen sein wird, für die zeitgenössischen Schriftquellen, die über das spätmittelalterliche Theater Auskunft geben, generell als bezeichnend gelten.

Neben chronikalischen Belegen und Eintragungen in Urkunden geistlicher wie weltlicher Institutionen, etwa in Kirchenrechnungen oder Ratsprotokollen, sind es vor allem die Spielhandschriften und die in ihnen überlieferten Bühnenanweisungen, die den Weg des geistlichen Dramas von den lateinischen Kirchraumspielen, den in Anbindung an die Liturgie entstandenen ergänzenden szenischen Darbietungen vor allem der Weihnachts- und Osterfeiern, zu den großangelegten, Straßen und Plätze des städtischen Raumes erobernden volks- bzw. landessprachlich abgefaßten Freilichtinszenierungen nachvollziehbar werden lassen⁷⁹⁷.

Einst von den Repräsentanten des geistlichen Standes getragen und von diesen zur Aufführung gebracht, waren es im späten Mittelalter im wesentlichen die Vertreter der Bürgerschaft, die sich als Initiatoren des religiösen Theaters hervortaten, dessen Spielgeschehen nun vor allem die aufwendigen Dramatisierungen der Passionsgeschichte prägte.

In ihnen, den zumeist zur Pfingstzeit oder wie in Bahnen an Fronleichnam

⁷⁹⁷ Eine umfassende Bestandsaufnahme der archivalischen und literarischen Zeugnisse des Mittelalters im deutschen Sprachgebiet leistet die bereits angeführte, zweibändige Untersuchung von B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987. Eine knappe Einführung in die Forschungslage gibt der Aufsatz von H. Linke, Germany and German-speaking central Europe, 1991, S. 207-224.- Zur Geschichte des religiösen Theaters des Mittelalters im deutschen Sprachgebiet, die hier vorrangig behandelt wird, s. H. H. Borchardt, Das europäische Theater im Mittelalter, 1969, S. 8-128, H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. 1, S. 207-297, 1966, vgl. weiterhin S. M. Hermann, Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte, 1917, sowie D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz, 2 Bde., 1975, R. Steinbach Die deutschen Oster- und Passionsspiele, 1970, W.F. Michael, Das deutsche Drama, 1973, und s. zudem A. Knorr, Die Passionsspiele, 1990, S. 49-65.

aufgeführten Passionsspielen⁷⁹⁸, die zunächst auf die Vergegenwärtigung der wesentlichen Stationen des Leidens und Sterbens sowie die Auferstehung Christi konzentriert⁷⁹⁹, im Laufe des 15. Jh. eine erhebliche Stoffeurerweiterung erfahren hatten, wurde eine umfassende Darstellung des Heilsgeschehens geboten, deren Ereignisfolge in den Inszenierungen, von denen u.a. der Chronist der 'Pomerania' aus dem ausgehenden Mittelalter berichtet, die Geschehnisse vom Sündenfall bis zum Jüngsten Gericht einbegreifen konnte⁸⁰⁰.

So ist es u.a. etwa für eine der letzten großen Aufführungen eines geistlichen Dramas des 16. Jh. des in den umfangreichen Aufzeichnungen und Plänen des Regisseurs Renwart Cysat dokumentierten traditionsreichen Luzerner Osterspiels von 1583 belegt⁸⁰¹, bei dem es sich, nicht anders als schon im Falle des 1501 gegebenen Alsfelder oder des Bozener Spiels von 1517⁸⁰², um eine Großveranstaltung handelte, an der die gesamte Stadt ob als Geldgeber und Organisator, ob als Ausführender, d.h. als Darsteller oder Handwerker oder aber als Zuschauer teilhatte⁸⁰³.

Auf die Gemeinsamkeit eines derartigen Unternehmens verweisen nicht nur Zeugnisse wie etwa eine vermutlich 1466 aufgezeichnete Bekanntmachung des Hamburger Rates über die Planung eines Passionsspiels, deren Aufruf

⁷⁹⁸ Vgl. dazu bei D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz, 1975, I., S. 138f.

⁷⁹⁹ So etwa im Osterspiel von Muri oder im frühen Frankfurter Passionsspiel, s. hierzu H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1. Bd., S. 246ff und S. 252ff.

⁸⁰⁰ Zur Entwicklungsgeschichte der Passionsspiele s. die unter Anm. 3 genannte Literatur, hier vor allem bei D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz, 1975, II., S. 58-123.

⁸⁰¹ Zu Cysat und der Luzerner Passion s. ebda., S. 112-123, speziell zu der Dokumentensammlung 'Collectanea' vgl. dort, S. 113f.

⁸⁰² Zu Bozen, s. D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz, 1975, II, S. 93-106, zum Alsfelder Spiel vgl. S. 84-86.

⁸⁰³ So belaufen sich die in den Rechnungsbüchern verzeichneten Posten für ein 'Mammutunternehmen' wie das Luzerner Spiel von 1571 auf 1233 Gulden, d.h. über 60.000 DM, vgl. ebda., S. 111f.

sich an alle "borgeren und inwoneren" der Stadt richtete⁸⁰⁴. Darüberhinaus sind vor allem Belege mittelalterlicher Bruderschaften gegeben, die, so u.a. in Marburg, Mainz oder Villingen zur Planung und Durchführung derartiger Inszenierungen im 15. und 16. Jh. vielerorts gegründet wurden⁸⁰⁵ und eine große Zahl von Mitgliedern, in Luzern z.B. 400 an der Zahl, ganz unterschiedlicher sozialer Schichten zusammenführten⁸⁰⁶.

So wenig homogen wie sich jene Vereinigungen, die trotz aller Förderung der Gemeinsamkeit kaum eine Aufhebung schichtspezifischer Grenzen geleistet haben werden, in Hinsicht auf die Standeszugehörigkeit ihrer Angehörigen zeigen⁸⁰⁷, so wenig einheitlich dürfte die Motivation und Zielsetzung der an einer Inszenierung Beteiligten bestimmt gewesen sein. Für die Veranstalter jedoch, zumal wenn es die Vertreter des städtischen Patriziats betraf, wird neben dem innenpolitischen Interesse, die bürgerliche Glaubensgemeinschaft und damit auch die gesellschaftliche Ordnung mittels der christlich-moralischen Anleitungen des den frommen Teilnehmenden nicht selten eine ablaßspendende Wirkung verheißenden religiösen Spiels zu festigen⁸⁰⁸, vor

⁸⁰⁴ S. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 400ff.

⁸⁰⁵ Zu Marburg s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, Bd. 1, 1987, S. 579ff., zu Mainz, S. 575ff. und Villingen vgl. S. 688f.

⁸⁰⁶ Vgl. hierzu D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz, 1975, I., S. 154, und den Aufsatz von W. Mezger, >quem quaeritis<, 1994, S. 232f., der auf die Integrationskraft des spätmittelalterlichen Marktplatzspiels verweist, zumal sich wie in Luzern in der Regel alle männlichen Bürger um eine der zahlreichen Rollen bewerben konnten.

⁸⁰⁷ So betont auch der oben zitierte Mezger, daß trotz der integrativen Wirkung eines gemeinsamen Aufführung-Unternehmens die Standesgrenzen kaum in Frage gestellt worden sein dürften. Und für bestimmte Gruppen wird sich die Teilnahme vermutlich auf das Zuschauen beschränkt haben, werden Randständige und gesellschaftliche Außenseitergruppen wahrscheinlich auch in diesem Zusammenhang ausgeschlossen geblieben sein. Ja, mußten einige selbst noch auf das Zusehen verzichten, so etwa die Juden, deren Situation an anderer Stelle noch zur Sprache kommen wird.

⁸⁰⁸ S. hierzu R.H. Schmid, Raum, Zeit und Publikum, 1975, S. 229f. Zeitgenössische Zeugnisse sind darüberhinaus in der Quellensammlung von B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, dokumentiert; so wird der Stadt Aschersleben z.B. 1509 ein Ablass von 40 Tagen für die Aufführungen eines Passionsspiels gewährt, gleiches ist für Calw 1502, Mainz 1504 und auch für andere europäische Städte, laut dem Bericht eines Reisenden von 1494, z.B. für Aufführungen in Löwen, zu belegen, s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel,

allem das Bestreben vorgeherrscht haben, Macht und Ansehen der Stadt nach außen hin zu dokumentieren und nicht zuletzt aus finanziellen Gründen auswärtige Besucher, "fremdes Volk" also, wie es laut Aussage des Chronisten in Bahnen gelang, anzuziehen⁸⁰⁹.

Was eine nicht unwesentliche Rolle im Hinblick auf den Inszenierungsstil des spätmittelalterlichen Dramas spielt, das sich in gleicher Weise, wie es bezogen auf die malerische Dramatisierung der Passion in der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Kalvarienbergdarstellungen zu beobachten war⁸¹⁰, durch die Einbindung einer stetig wachsenden Zahl von Szenen und Bildern, von Rollen und Akteuren, eine immer aufwendiger gestaltete Bühnentechnik und Ausstattung im Laufe des 15. Jh. zu einem multimedialen Massenspektakel entwickelt.

280 Mitwirkende, wie sie z.B. für das Frankfurter Passionsspiel von 1493

1987, Bd. 1, S. 118f., S. 259, S. 575ff. und Bd. 2, S. 923. Wobei die Rolle der Geistlichkeit und deren machtpolitisches Interesse sicher nicht zu unterschätzen ist, zumal, wie der genannte Autor betont, vgl. Bd. 1, S. 59, es in bestimmten Fällen, so z.B. für eine Inszenierung in Kamenz von 1502 zu belegen, der Genehmigung einer kirchlichen Instanz bedurfte, um ein religiöses Spiel aufzuführen, s. Bd. 1, S. 414f.

⁸⁰⁹ Zu den programmatischen Zielen der spätmittelalterlichen religiösen Spiele s. allg. bei R.H. Schmid, Raum, Zeit und Publikum, 1975, S. 229-249, zu gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen vgl. weiterhin, S. 250-254., wobei der Autor in seiner Untersuchung allerdings auch auf die zunächst von Seiten der kirchlichen Obrigkeiten, im ausgehenden Mittelalter dann vom Rat der Stadt in einigen Orten, so .B. in Frankfurt, erlassenen Spielverbote verweist, s. dazu S. 264-272.- Vgl. zudem bei H. Kindermann, Das Theaterpublikum, 1980, S. 19-26. und s. darüberhinaus die Publikation von J.W. Harris, Medieval Theater in Context, 1992, sowie den Aufsatz von H. Kühnel, Spätmittelalterliche Festkultur, 1991, S. 71-85.

⁸¹⁰ S. dazu das Kap. DER VOLKREICHE KALVARIENBERG.

anzunehmen sind⁸¹¹, oder eine Anzahl von 187 allein namentlich aufgeführten, d.h. also mit nennenswerten Rollen betrauten Darstellern, die z.B. für die Egerer Inszenierung mit ihren 8313 Sprechversen belegt ist⁸¹², stellen im Rahmen der überlieferten religiösen Spiele keine Seltenheit dar. Wie u.a. auch für ein Hamburger Spiel von 1517 beschrieben⁸¹³, zogen sich deren Aufführungen über mehrere Tage hin, an denen das zu vergegenwärtigende Geschehen in einer Folge dichtgedrängter Episoden, im Luzerner Drama von 1583 in 60 Akten⁸¹⁴, dargeboten und die Stadt in eine Bühnenlandschaft verwandelt wurde.

In ihrem Zentrum stand der Marktplatz. Hier wurden die Spielorte, die 'loca' oder 'mansiones' genannten Bühnengerüste und Bühnenstände errichtet, oft unter Einbeziehung der Vorbauten und Eingänge der umliegenden Gebäude aufgestellte Podeste und hausähnliche, d.h. wandlose, durch Eckpfosten gebildete Aufbauten, die den wesentlichen Stationen des zu veranschaulichenden Handlungsablaufes Raum boten.

Das Haus des Abendmahls und das der Apostel, der Palast des Herodes und der Palast des Pilatus zählten ebenso wie der Ölberg mit Gethsemane, die Geißelsäule und das in Regel in der Mitte des Platzes angesiedelte Heilige Grab zu den für die dreidimensionale Raumbühne charakteristischen Spielständen. Eingegrenzt von den antithetisch installierten Bühnenorten des Himmels und der Hölle, zwischen denen sich das gesamte Heilsgeschehen

⁸¹¹ S. bei W. Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, 1993, S. 358.

⁸¹² S. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, I. Bd., 1966, S. 290f, und vgl. D. Brett-Evans, *Von Hrotsvit bis Folz*, 1975, II, S. 66f.

⁸¹³ S. bei H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, I.Bd., 1966, S. 268, der sich hier, leider ohne die Quelle anzugeben, auf einen lateinischen Text beruft, den weder J. M. Lappenberg, *Von den ältesten Schauspielen*, 1841, oder J. Birke, *Zur Geschichte der Passionsaufführungen*, 1958, noch B. Neumann, *Geistliches Schauspiel*, 1987, nennt.

⁸¹⁴ Vgl. D. Brett-Evans, *Von Hrotsvit bis Folz*, 1975, II, S. 118.

des Alten und des Neuen Testaments in unzähligen simultanen Einzelszenen, in Chorgesängen und Monologen, ausgelassenen Tänzen wie feierlichen Prozessionen, in lebenden Bildern und bewegten Massenaktionen auf und vor den 'mansiones' darstellte⁸¹⁵.

Die Kontrastierung, d.h. die Parallelsetzung nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich kontrastierender Szenen läßt sich ebenso wie die Verdichtung und die Dehnung, d.h. einerseits die Verknüpfung zeitlich oder räumlich auseinanderliegender Episoden, andererseits die Erweiterung eines Handlungsablaufes durch ergänzende Einschübe, z.B. szenische Präfigurationen oder Wiederholungen, als kennzeichnend für die Simultantechnik des spätmittelalterlichen Großraum-Theaters beschreiben⁸¹⁶.

Daß aber gerade diese, den Sinnzusammenhang der gottgewollten Ordnung spiegelnde Inszenierungsform in der ständigen Präsenz der Spieler und simultantechischen Zusammenbindung der darzubietenden Szenenfülle ein nicht geringes Maß an Unruhe und Unübersichtlichkeit hervorbringen konnte, vermögen die in zahlreichen Spieltexten übermittelten Disziplin-Appelle zu bezeugen, mit denen sich der Proclamator im einleitenden Prolog⁸¹⁷, aber auch der Darsteller selbst im Verlauf des Spieles an den Kreis der Zuschauer wendete⁸¹⁸, der nicht selten mehrere tausende von Menschen umfassend auf

⁸¹⁵ Zu der räumlichen Gestaltung der Großraumbühne s. bei D. Brett-Evans, *Von Hrotsvit bis Folz*, 1975, I., S. 109f. und s. II., S. 119-122, vgl. zudem bei H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, I. Bd., 1966, S. 276-279, s. weiterhin bei R. H. Schmid, *Raum, Zeit und Publikum*, 1975, S. 24-28 sowie S. 31-35, und vgl. den Aufsatz von D.-R. Moser, *Die Bühnenformen*, 1990, S. 95-111. Mit der Raumerscheinung und -funktion beschäftigt sich auch die Untersuchung von H. Beisker, *Wandlungen der bühnenmäßigen Wirkungsmittel*, 1931 sowie die Arbeit von T. Kirchner, *Raumerfahrung im geistlichen Spiel*, 1985.

⁸¹⁶ S. hierzu B. Lehnen, *Das Egerer Passionsspiel*, 1988, S. 403-411, und vgl. vor allem auch die Untersuchung von R.H. Schmid, *Raum, Zeit und Publikum*, 1975, hier insbesondere S. 19-24, S. 40-43 sowie S. 110-119.

⁸¹⁷ Über die Funktion des Proclamators informiert u.a. die Arbeit von O. Koischwitz, *Der Theaterherold*, 1926.

⁸¹⁸ Zu den Appellen, die auf die Disziplinierung des Publikums zielten, s. bei R. H. Schmid, *Raum, Zeit und Publikum*, 1975, S. 184-189, und vgl. bei H. Kindermann, *Das Theaterpublikum*, 1980, S. 26-33, der hier unter anderem auf die "Teufels-Polizei" verweist, Darsteller, welche die Aufgabe hatten Zuschauer, die den Akteuren den Weg verstellten oder die als Ruhestörer auftraten, zur Ordnung zu rufen, ja notfalls auch vom Spielfeld zu entfernen und in die 'Hölle'

dem Markt und um ihn herum, zum Teil auf Gerüsten an den Hauswänden, zum Teil auf den Dächern der Gebäude plaziert, versammelt war⁸¹⁹.

Ausgehend davon, daß dem gesprochenen Wort allein - bedingt durch die Weite des Platzes - eine eher untergeordnete Rolle zukam, werden dem Publikum neben den Erläuterungen und Kommentaren der Spielträger vor allem die optischen Ausdrucksmittel zur Orientierung gedient haben⁸²⁰.

So gewährleistete die Ausstattung der Fixpunkte markierenden Spielorte, zumal diese in der Regel von Tag zu Tag ausgewechselt wurden, und z.B. das Haus, das zuvor die Szene der Geburt Christi aufgenommen hatte, im weiteren Verlauf sowohl die Abendmahlsrunde als auch die Emmaus-Gruppe beherbergen konnte, die spontane Identifizierung des Schauplatzes und der dort aufgeführten Szene.

Eine noch entscheidendere Bedeutung aber als der Raum und Ort

abzutransportieren, s. dazu S. 29.

⁸¹⁹ Erst bei einem Spiel wie der Luzerner Passion von 1583 wurde eine Tribüne errichtet, die 4000 Menschen Platz bot, das sog. Spektatrum, s. dazu H. Kindermann, *Das Theaterpublikum*, 1980, S. 43. Zu der Anzahl und Plazierung der Zuschauer, s. bei D. Brett-Evans, *Von Hrotsvit bis Folz*, 1975, II., S. 119-122.

⁸²⁰ Womit die akustischen Aufnahmemöglichkeiten der Zuschauer gemeint sind, die nicht zuletzt von dessen Position abhängig waren, d.h. also davon, ob dieser von Bühnenort zu Bühnenort mitzog oder aber das Spektakel von einem entfernten Standpunkt aus beobachtete. Generell ist jedoch davon auszugehen, daß der Geräuschpegel eingedenk der Gleichzeitigkeit der spielerischen Aktionen sehr hoch gewesen sein dürfte und für den einzelnen Beobachter nicht jede Ankündigung und jeder Satz zu verstehen gewesen sein wird, so daß, neben dem Gebärden- und Minenspiel, das u.a. A. Roeder, *Die Gebärde im Drama*, 1974, untersucht, den optischen Ausdrucksmitteln allein insofern eine wesentlich Bedeutung beizumessen ist. Vgl. hierzu auch bei H. Kindermann, *Das Theaterpublikum*, 1980, S. 40-46.

bezeichnenden Funktion ist der illusionschaffenden Wirkung der Bühnengestaltung und Dekoration beizumessen, die von der "grub grüst, mit grass teckt, doruss Eva schlüfft"⁸²¹ und den "prütschn in der Sinagog"⁸²² bis zu dem "Sesel, darinn der Salvator unnd der engel sein auff gefarn"⁸²³ und der "Helig geist und sternen leytter"⁸²⁴ dem Publikum die Ereignisse der zu vermittelnden Geschichte glaubhaft vorstellbar zu machen wußte⁸²⁵.

Insbesondere die aufwendigen technischen Vorrichtungen mittels derer Himmelserscheinungen und wundersame Begebenheiten, ob Sonnenfinsternis⁸²⁶ und Mannaregen⁸²⁷, zerberstende Felsen oder sich öffnende Gräber⁸²⁸ das göttliche Wirken beweiskräftig vor Augen zu führen

⁸²¹ So ist es in der Aufzeichnung über die Bühnenausstattung eines Luzerner Spiels von 1560 beschrieben, s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 534.

⁸²² Diesen Beleg liefern die Bühnenanweisungen für die Bozener Inszenierung von 1514, vgl. bei ebda., Bd. 1, S. 204.

⁸²³ So wird es in den Regieanweisungen für die Aufführung eines Himmelfahrtsspieles in Bozen beschrieben, s. ebda., Bd. 1, S. 143.

⁸²⁴ Eine derartige Anweisung findet sich in den Ausstattungsvorgaben zu dem Luzerner Passionsspiel von 1560, vgl. ebda., Bd. 1, S. 532 und auch S. 537.

⁸²⁵ Die Reihe der Belege ließe sich beliebig fortsetzen, neben den häufig zitierten Luzerner Bühnenanweisungen sind insbesondere in den Bozener Rechnungsverzeichnissen vor allem auch den Kostenaufstellungen des Spielleiters Vigil Raber vielzählige Hinweise auf die Ausgestaltung der Bühnenstände gegeben, s. dazu in der Quellensammlung von B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 176-188 und S. 204-245. Vgl. hierzu auch die Untersuchung über die Regieangaben der Spielhandschriften von S. Mauermann, Die Bühnenanweisungen, 1911, S. 1-30.

⁸²⁶ So dienen Pulverdampf und zerstoßene Wacholderbeeren den Himmel zu verdunkeln, s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 535 und eine Sonnenscheibe mit einer glänzenden und einer dunklen Seite zur Vergegenwärtigung der Sonnenfinsternis, wie aus einer Aufzeichnung des Luzerner Rechnungsbuches hervorgeht, der zufolge der Maler "Anthoni Schytterberg" bezahlt wurde, um "der Sonnen zur Finsternuß wider zu vergülden", s. S. 542.

⁸²⁷ Vgl. bei D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz, 1975, II., S. 121, soie bei A. Knorr, Die Passionsspiele, 1990, S. 51.

⁸²⁸ In dieser Weise ist es z.B. für das Heildelberger Spiel überliefert, s. bei H. Kindermann, Das Theaterpublikum, 1980, S. 45, wobei das Bersten der Felsen zumindest im Luzerner Spiel durch das Umdrehen des meist mit Leinwand

suchten, vermochten zu beeindrucken. Neben dem Raffinement der Bühnenmaschinerie und der technischen Effekte war es den Aussagen zeitgenössischer Berichterstatter zufolge nicht zuletzt auch die Kunstfertigkeit der Ausstattung, auf der die Wirkung des Gezeigten beruhte, war es die "Schönheit" der Bilder, welche die Begeisterung des Publikums, wie z.B. in der Beschreibung eines Beobachters des Luzerner Weltgerichtsspiels übermittelt⁸²⁹, erzeugte. Was, wollte man diesem Anspruch Rechnung tragen⁸³⁰, über die Tätigkeit versierter Handwerker hinaus⁸³¹ nach Mitarbeitern

überzogenen Felsengehäuses, auf dessen Rückseite sich ein Schlitz befand, dargestellt wurde, s. A. Knorr, Die Passionsspiele, 1990, S. 51. Und auch über akustische Effekte sind in diesem Zusammenhang Belege gegeben, so soll man im Donaueschinger Spiel mit "der buechsen" schießen, "als ob es tonderte", vgl. bei H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, I. Bd. 1966, S. 293f.

⁸²⁹ Dabei handelt es sich um die Schilderung eines Mailänder Gesandten, der von dem zu Ostern des Jahres 1549 aufgeführten Weltgerichtsspiels berichtet, laut dessen ausführlicher Beschreibung die "Inszenierung" und "ebenso die Ausstattung" des Spieles, in deren Verlauf 500 Personen auftraten, "ausgezeichnet" war. "Alle Bilder", so heißt es "entzückten durch ihre Schönheit. Besonders wunderbar fand man, wie unversehens der Erlöser erschien, oben über einem weiten Kreis von gedämpften Grün, Rot und Gelb, getragen von irgendwelchen luftfarbenen Hilfgestellen", zitiert bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 486-490. Ähnlich begeisterte Äußerungen von Zeitgenossen liefern auch die Quellen über das italienische Theater des 15. Jh., so ist der Pietro Terni, der das Himmelsgerüst einer Prozessionsaufführung in Crema 1496 beschreibt "hingerissen" von der "Lieblichkeit" der Darstellung, die einen Sonnenuntergang mittels eingefärbter Wattewolken veranschaulicht, s. zu dieser und auch vergleichbaren anderen Quellen die Dissertation von P. Helas, Lebende Bilder, 1997, hier S. 90f.

⁸³⁰ So wird das Aufgeführte bei der Beurteilung seiner künstlerischen Qualität häufig mit malerischen Vorbildern verglichen, so heißt es z.B. in der Beschreibung eines im Rahmen einer Prozession dargebotenen Lebenden Bildes, daß die Apostel "barfuß und so gekleidet, wie man sie auf Heiligenbildern darzustellen pflegt", erschienen, vgl. bei P. Helas, Lebende Bilder, 1997, S. 70.

⁸³¹ Abgesehen von Inszenierungen wie dem 1505 aufgeführten Zerbster Prozessionsspiel, in dem den verschiedenen Zünften die Ausstattung jeweils eines der Lebenden Bilder, den Badern etwa der Sündenfall oder den Leinenwebern die Auferweckung des Lazarus übertragen war, ist die Mitwirkung von Handwerkern an den spätmittelalterlichen Dramenaufführungen in unzähligen Belegen, vor allem den Eintragungen von Rechnungsbüchern dokumentiert. Ob in der Aufzeichnung über die Bezahlung des Schmiedes, der im Rahmen der Ausrüstung des Dresdener Johannesspiels von 1480 für die Anfertigung des Hakens, "daran sich Judas erhing", oder der Rechnung für den Tischler, der dem "lintworm eyn

verlangte, die sich auf die Suggestivkraft visueller Darstellung verstanden.

Folglich erstaunt es nicht, daß für die Inszenierung des geistlichen Theaters vielfach Vertreter der bildenden Künste, vor allem Maler, sowohl als Bühnenbildner und Dekorateure, wie auch als Spielleiter verpflichtet wurden. Dies läßt sich nicht nur anhand eines prominenten Beispiels für das 16. Jh. wie dem Malerregisseur Vigil Raber etwa belegen, dessen Inszenierungsarbeit über vielzählige schriftliche Aufzeichnungen hinaus Aufführungsskizzen und Bühnenpläne dokumentieren⁸³².

Zahlreiche Nachweise aus süd- wie norddeutschen Städten sind gleichermaßen für verschiedene Aufführungen des 15. Jh. gegeben⁸³³, zu denen neben einer Inszenierung in Colmar von 1461 oder z.B. in München 1494⁸³⁴ nicht zuletzt das Hamburger Passionsspiel von 1480 zu zählen ist, für dessen Ausgestaltung

nauen half gemacht" hatte, s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 280 und S. 292.

⁸³² Zu Vigil Raber s. bei D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz, 1975, II., S. 93-99, der in diesem Zusammenhang allgemein die Teilhabe von Künstlern an den theatralischen Inszenierungen des späten Mittelalters betrachtet. Vgl. darüberhinaus vor allem den Aufsatz von L. Schmidt, Malerregisseure, 1958, S. 68f., welcher in seiner Untersuchung noch weitere Beispiele für Malerregisseure des 16. Jh. anführt, so z.B. den westfälischen Maler tom Ring, oder z.B. für Danzig Michael Schwarz, s. ebda., S. 77f.

⁸³³ Was ebenso für die Inszenierung der im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht zu behandelnden Prozessionsspiele und Festzüge gilt, s. bei L. Schmidt, Maler-Regisseure, 1958, S. 58-61, der hier vor allem aus Frankreich und den Niederlanden bereits aus dem 14. Jh. überlieferte Zeugnisse anführt, etwa Gestaltungen Cambrais oder Foquets.

⁸³⁴ Für das Colmarer Fronleichnamsspiel ist die Mitwirkung von Caspar Isenmann bezeugt, s. ebda., S. 64, für München die Beteiligung von Ulrich Futrer, s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 597. Darüberhinaus lassen sich auch Belege für die Arbeit von Bildhauern finden, so etwa für Wilhelm Rollinger, den künstlerischen Leiter verschiedener Wiener Passionsspiele, s. dazu L. Schmidt, Maler-Regisseure, 1958, S. 65f.

der Stiefvater Hinrich Bornemanns, der Maler Hinrik Funhof, "diversis picturis", wie in der Kämmereirechnung von 1481 verzeichnet, schuf⁸³⁵.

Während die Eintragung im Hamburger Rechnungsbuch keine genaueren Angaben zu den Arbeiten des Meisters bietet, läßt sich insgesamt gesehen, jedoch eine große Zahl von Belegen finden, die detaillierte Beschreibungen über die vielfältigen Aufgaben und Arbeiten, die dem Künstler im Rahmen der großangelegten Theateraufführungen des ausgehenden Mittelalters zukamen, liefern.

So war zum einen kunsthandwerkliches Geschick gefragt und galt es nicht nur Anstreicharbeiten an den Bühnenorten und ihrer Ausstattung auszuführen, wie sie etwa "Lorentz maler", der für das Sterzinger Spiel von 1501 "allerley notdurfft zum passion gemacht auch die drey kreutz und die hell mit farben angestrichen" hatte⁸³⁶, leistete, sondern ebenso die Ausbesserung der Spielstände vorzunehmen, wofür im Passionsspiel zu Hall von 1511 z.B. der Maler Leonhard Lang, dem neben Malereien "für die kreucz, die hell, den schafft zum Swamen und annders zum Spil" zudem das "grab zu pessern" übertragen war, genannt wird⁸³⁷.

Zum anderen wurde dem Künstler Gelegenheit gegeben, sein künstlerisches Ausdrucksvermögen unter Beweis zu stellen, wie es beispielsweise in einer Aufzeichnung über eine dramatische Darbietung unter der Regie Karel van Manders übermittelt ist. Dieser nämlich, so wird berichtet, ließ für die Inszenierung der Sintflut "über das Theater ein großes Tuch ausspannen, worauf ertrinkende Menschen gemalt waren, und dies vergegenwärtigte den

⁸³⁵ S. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 402.

⁸³⁶ Vgl. bei L. Schmidt, Maler-Regisseure, 1958, S. 70f.

⁸³⁷ S. ebda., S. 71

Untergang der Gottlosen so wirkungsvoll, daß eine Menge Zuschauer in Tränen ausbrachen"⁸³⁸.

Wobei der Verismus des Dargestellten in der multimedialen Großraumin szenierung des spätmittelalterlichen Theaters seine Überzeugungskraft in anderer Form noch, als es das gemalte Bild allein vermochte, entfalten konnte⁸³⁹. So läßt sich die Faszination des Simulierten in nicht unwesentlichem Maße zugleich auf seine Brechung zurückführen, wie sie nicht zuletzt ja auch durch Vorfälle in der Art der allzu lebensnahen Darbietung der Bahnener Kreuzigung oder ähnlicher - tragischer wie ungewollt komischer - Begebenheiten geschah. Sie reichen von der legendären Aufführung einer Kreuztragung, bei welcher der unter den Einwohnern unbeliebte Christusdarsteller sich von den Umstehenden derart belästigt sah, daß er sein Kreuz niederlegte und die Peiniger zu beschimpfen begann⁸⁴⁰, bis zu einer Veranschaulichung des Einzugs Christi in Jerusalem, die dadurch eine unvorhergesehene Wendung nahm, daß der Esel, der klein und schwächlich war, während des feierlichen Vorgangs von einem großen Hund gepackt und

⁸³⁸ Vgl. ebda., S. 62

⁸³⁹ Was zu der gerade in der Mittelalterforschung viel diskutierte Frage nach der Beziehung zwischen Theater und bildender Kunst führt, mit der sich auch die m. E. nach wie vor erhellendste Untersuchung der jüngeren Forschungsgeschichte von G. Pochat, *Theater und Bildende Kunst*, 1990, beschäftigt, nach dessen Ansicht bei dem Versuch, die Verbindung von Bild- und Bühnenkunst zu charakterisieren, von einer "Konvergenz in der Entwicklung beider" gesprochen werden kann, s. S. 46. Beide Kunstformen bewegen sich laut Pochat im Spätmittelalter auf einen "größeren Illusionismus, auf Vergegenwärtigung und psychologisch-suggestive Wirkung zu", vgl. S. 48., wobei der Autor die Wirkungskraft der massenmedialen Theaterveranstaltungen auch und gerade in Hinblick auf die bildenden Künstler des ausgehenden Mittelalters allerdings besonders betont. Eine ähnliche Einschätzung wird in der bereits genannten materialreichen Arbeit von P. Helas, *Lebende Bilder*, 1997, vorgenommen, welche die Einführung des Lebenden Bildes in ihrer Schlußbetrachtung zur visuellen Kultur des Quattrocento gleichsam als eine Vorwegnahme der massenmedialen Verbreitung von Bildthemen und Bildinhalten durch Buchdruck und Holzschnitt beschreibt, vgl. hierzu S. 299.

⁸⁴⁰ S. dazu J. Pauli, *Schimpf und Ernst*, 1866 (1967), S. 416, 39.

zur allgemeinen Belustigung mitsamt dem Salvator auf ein naheliegendes Feld verschleppt wurde⁸⁴¹.

Das hier in Form von spektakulären Ereignissen auf besonders drastische Weise dokumentierte Ineinandergreifen von Spielrealität und Alltagswirklichkeit stellt sich für die Entwicklung des nominalistischen Inszenierungstypus des ausgehenden Mittelalters in zunehmendem Maße als bestimmend dar⁸⁴². Was mehr noch aber als in aufsehenerregenden Aktionen und Effekten in Raumillusion und Bühnentechnik, in dem Detailrealismus der optischen Versinnlichungsmittel, die der Kennzeichnung der Handlungsträger, der Rollen und ihrer Charaktere dienten, Ausdruck findet.

2) Die Kostüme der Malerregisseure

"Item uff denn hergot dag [...] 3 band gemacht um das hergot crütz und angeschlagen, kost 8ß. Item mer [...] rerle zu dem bluot und stengle zu dem zedel und 2 kleben darzu gemacht, kost 16d. Item mer 2 neu hergotnägell und 2

⁸⁴¹ Vgl. bei W. Müller, *Der schauspielerische Stil*, 1927, S. 138, der hier noch weitere denkwürdige Vorfälle dieser Art zum Besten gibt, und auch im Rahmen der Quellensammlungen von B. Neumann, *Geistliches Schauspiel*, 1987, finden sich unter den Berichten der Zeitgenossen Schilderungen unvorhergesehener Ereignisse, so u.a. z.B. von der Kreuzigungsdarstellung eines Dresdner Passionsspiels. Als dort der "Herr am Creutz", so berichtet der Beobachter, "anhub zu schreien: >Mich durst<, da meinet der lincke Schächer, er schrey nach einer Maß Bier, hib bald drauff an.>Mich auch<. Da ward auß dem Ernst ein Lachen. Und der arme Schächer must eine Zeitlang in Gefencknuß sitzen.", s. S. 912.

⁸⁴² S. hierzu auch die Untersuchung von L. Wolff, *Die Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit*, 1928.

schließen dar zu und 2 zu dem kreutz, do der hergot ufstot, kost 7 B. Item mer zwei ring und stift gemacht zu deß hergot leytter, kost 2B. Item mer für 4 maß bluot und fir den zapfen 4B."⁸⁴³

Welcher Stellenwert der detailgetreuen Ausgestaltung der dem Leben und Wirken der Protagonisten des heilsgeschichtlichen Geschehens gewidmeten Szenen und Bilder in dem inszenatorischen Bestreben, das Unwirkliche wirklich werden zu lassen, zuzuschreiben ist, läßt nicht anders als der Bahnener Bericht über die - durchaus geläufige - Verwendung einer blutgefüllten Schweinsblase, die der Christusmime für die Darstellung des Lanzenstichs unter seinem Leibgewand zu tragen hatte, u.a. auch die oben angeführte Rechnungseintragung zu einem Freiburger Spiel der Malerzunft ermessen, welche über die Installation der das Blut für die Wunden des Gekreuzigten spendenden Apparatur Auskunft gibt.

In allen Einzelheiten wird die Geschichte der Handlungsträger, der Heiligen und biblischen Personen wie der heidnischen Potentaten, ob in der Darbietung des Bethlehemitischen Kindermordes, der an blutgefüllten Wachspuppen verübt wurde⁸⁴⁴, oder dem in der Sterbeszene vergegenwärtigten Aufsteigen der Seele des gekreuzigten Heilands durch das Auffliegen einer Taube aus einem im Kreuzesstamm verborgenen Käfig⁸⁴⁵, anschaulich gemacht. Wobei die Requisiten- und Kostümausstattung, in deren aufwendige und phantasievolle Gestaltung die in zahlreichen Spielhandschriften überlieferten Bühnenanweisungen Einblick geben, sowohl Ort und Handlung als auch die handelnden Personen auszuweisen dient.

So sind in der Auflistung der für den Pater aeternus vorgesehenen Ausrüstung eines Luzerner Passionsspiels neben "Diadem, har, bart" zudem weiterhin "öpffil, Ripp leim knoll; röck uss fälen, Adam [und] Eva anzlegen"⁸⁴⁶

⁸⁴³ Diese Handwerkerrechnung wird bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 354, aufgeführt.

⁸⁴⁴ S. bei D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz, 1975, II., S. 121.

⁸⁴⁵ S. H. H. Borchardt, Das europäische Theater im Mittelalter, 1969, S. 36.

⁸⁴⁶ Vgl. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 531.

verzeichnet, soll Goliath hier ein "schillt, stangen, den gemachten kopff" als Ausstattung erhalten und ist für David "brot, ein krug mit wasser, ein stab, ein schlingen, ein gfüllt ey vull blutt, steinfarb" vorgesehen⁸⁴⁷.

Auf diese Weise erst wurde die Unterscheidung und rasche Identifizierung der einzelnen Rollen gewährleistet, die weder die Bühnenausrüstung und Kulissengestaltung noch die Körper- und Gebärdensprache bei dem Massenaufgebot der neben- und miteinander agierenden und gestikulierenden, auf- und abtretenden Spieler allein sicherzustellen vermochte.

Ähnlich wie im Rahmen von bildkünstlerischen Programmen etwa von Aposteldarstellungen spielten dabei die attributiven Beigaben der Figuren eine wesentliche Rolle. Dementsprechend wird in den Luzerner Aufzeichnungen etwa die Anweisung gegeben, daß Johannes der Täufer mit einem "lemlin, so er uff eim buch treyt" auszurüsten sei⁸⁴⁸.

Und wiederum sind es vielfach Maler, die auch für die Figurenausstattung Sorge tragen und neben Aufgaben, wie etwa das "Hellmul ze malen" und "Kalb zu vergölden" sowie "Salvatoris fanen, Eerin schlangen und Zehen gebott Taffel ze malen"⁸⁴⁹, im Rahmen der Künzelsauer Inszenierung von 1507 z.B. nicht nur für die Ausführung von Reparaturen also "vom rock sant Johannis und ander thing zu pletzen", sondern zudem "vom lemlin zu machen", d.h. für die

⁸⁴⁷ Beide Anweisungen stammen aus der Ausstattungsliste, die für das Luzerner Spiel von 1560 erstellt worden ist, s. ebda., S. 532. und belegen nur zu deutlich, mit welchen Überzeugungsstrategien bei den spätmittelalterlichen Spielen gearbeitet wurde. So handelt es sich bei dem "gemachten" Kopf um einen Wachskopf, den der Darsteller auf seinem verhüllten Haupt trug und diente das blutgefüllte Ei, das - entsprechend angemalt - als Stein an den Kopf des Riesen zu schleudern war, dessen Verletzung glaubhaft anschaulich zu machen.

⁸⁴⁸ S. ebda., S. 532. Ganz so, wie in dem malerischen Programm bekannt, sind auch die anderen Apostel in der Auflistung des Luzerner Spiels von 1538 mit den gewohnten Attributen ausgezeichnet, d.h. Bartholomäus mit dem "messer", Jacobus maior mit "ein muschelen" und Judas mit einem "seckl" ausgestattet, s. S. 460.

⁸⁴⁹ Vgl. ebda., S. 540f.

künstlerische Bearbeitung des Lamm-Attributes, bezahlt wurden⁸⁵⁰.

Wie bereits aus den hier genannten Zeugnissen, deren Reihe um zahlreiche vergleichbare Belege, Regieanweisungen wie Rechnungseintragungen beliebig fortzusetzen wäre, zu ersehen, läßt sich die Funktion der Requisiten- und Kostümgestaltung aber nicht allein darin beschreiben, die Identifizierung der Figuren zu erleichtern.

In ihr ist vielmehr ein Inszenierungsmittel gegeben, das es vor allem anderen versteht, das Persönlichkeitsprofil der verschiedenen Akteure zu bezeichnen, ihre Wesenszüge und Gesinnung bildhaft vorstellbar zu machen.

Besonders überzeugend vermögen dies diejenigen Angaben zu belegen, die sich der Ausstattung der verdammenswerten Charaktere, insbesondere der des verdammenswertesten unter ihnen, des Judas, widmen. So soll der Verräter laut der Bühnenanweisung des Donaueschinger Spiels aus dem späten 15. Jh. in der Szene des Abendmahls als äußerlich sichtbares Zeichen seiner Schlechtigkeit einen "swarten vogel by den füßen in das mull nemen, daß es flocke"⁸⁵¹ und der erhenkte Judas zudem "etwas tärmen vor im busen han" also Gedärm, d.h. Tiereingeweide, unter dem Leibkleid tragen, das ihm der "Beltzebock" aufzureißen hat, bevor beide in die Hölle herabfahren⁸⁵².

Wobei die signifikante Charakterisierung der Person nicht nur durch effektvolles inszenatorisches Zubehör geleistet wird, sondern sich aus dem Zusammenspiel von Kostüm und Maske, Accessoires und attributiven Ausstattungselementen heraus ergibt⁸⁵³. Entsprechend ist auch im Falle des Judas ein komplexes Ausstattungssystem vorgesehen, um die vielschichtige Persönlichkeitsstruktur

⁸⁵⁰ S. ebda., S. 430

⁸⁵¹ S. bei W. Müller, *Der schauspielerische Stil*, 1927, S. 34.

⁸⁵² Vgl. ebda., S. 43. Ähnliche Belege sind auch in den ausführlichen Regieanweisungen der Luzerner Spiele des 16. Jh. gegeben, wobei es sich bei dem Vogel hier um einen "gestroupfften, läbendigen hanen" handeln soll, vgl. bei B. Neumann, *Geistliches Schauspiel*, 1987, Bd. 1, S. 536.

⁸⁵³ Aus der insgesamt nicht sehr umfangreichen Literatur zum Bühnenkostüm des Mittelalters sei hier neben der Arbeit von M. von Boehn, *Das Bühnenkostüm*, 1921, die Publikation von J. Laver, *Drama*, 1951, sowie die Abhandlung zur Wiener Theaterkunst von J. Gregor, *Das Bühnenkostüm*, 1925, genannt. Zu verweisen ist darüberhinaus auf die Veröffentlichung von L. Barton, *Historic costume for the stage*, 1985 und vor allem die umfangreiche Untersuchung von S. M. Newton, *Renaissance Theater Costume*, 1975.

der Figur vor Augen führen zu können, in dem vor allem die farblichen Signale von Bedeutung sind. Nicht anders als in der Ikonographie der spätmittelalterlichen Malerei tradiert⁸⁵⁴, wird wie z.B. aus einer Rechnung der Bozener Inszenierung von 1495 demnach als Bekleidung "eln gelb tuch dem Judas zum Rock" gewählt und ist für eine Luzerner Aufführung darüberhinaus vorgegeben, den verräterischen Jünger "mit rott lang har und bart" zu kennzeichnen⁸⁵⁵.

Über den Aufwand, mit dem die Kostümbeschaffung, die Anfertigung und Zusammenstellung der Spielergarderobe allein in finanzieller Hinsicht betrieben wurde, können Aufzeichnungen wie sie etwa in den zitierten Bozener Rechnungsbüchern überliefert sind, Aufschluß geben. Allein die Betrachtung der Auflistungen, welche den Materialverbrauch für die Ausstattung der einzelnen Aufführungen⁸⁵⁶ so z. B. die von Vigil Raber aufgestellte

⁸⁵⁴ S. dazu das Kap. RANDGRUPPEN.

⁸⁵⁵ Vgl. zur Judaskostümierung der Bozener Inszenierung bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 159, und wie hier wird auch für das Dresdener Spiel von 1503 "ghelb gewant zcu einem Judasrock" angeschafft, vgl. S. 282, zur Haar- und Bartgestaltung in der Luzerner Aufführung s. S. 528. Speziell zur Bedeutung der Farbigkeit in der Bühnenausstattung des Mittelalters, s. die Untersuchung von W. Greisenegger, Der Wandel der Farbigkeit, 1964, zum Kostüm vgl. S. 60-99, zur Gewandung des Judas S. 84f.

⁸⁵⁶ Dies betrifft sowohl die Aufstellung der für die Inszenierung benötigten Stoffe, wobei vor allem "leinbat" genannt ist, als auch andere Ausstattungsstücke, wie z.B. Rüstungselemente, also etwa "ain harnasch hindertail und vordertail" oder etwa "hultzein säbl", wie es im Wiener Rechnungsbuch für die Wiener Inszenierung von 1504 unter der Regie des Künstlers Rollinger dokumentiert ist, s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 706 und S. 704.

Stoffabrechnung für das Spiel von 1514⁸⁵⁷ dokumentieren, widerspricht der noch gegenwärtig geläufigen Vorstellung, daß die Akteure der spätmittelalterlichen Theaterinszenierungen in Zeitkleidung spielten, ein Bühnenkostüm im eigentlichen Sinne also insofern nicht existierte⁸⁵⁸. Zumal die Verwendung von Ausstattungsstücken aus dem Besitz der Mitwirkenden bis in die Gegenwart hinein für nicht-subventionierte Schauspielinszenierungen ja durchaus als üblich anzusehen ist⁸⁵⁹ und ein derartiges Unternehmen die kreativen Fähigkeiten der Mitarbeiter, das Vorhandene entsprechend

⁸⁵⁷ Wobei Stoffe unterschiedlicher Qualität aufgeführt werden, vor allem aber auch hier Leinwand verschiedener Farbe benötigt wurde, s. B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, 1. Bd., S. 211.

⁸⁵⁸ So auch bei M. Brauneck, Die Welt als Bühne, Bd. 1, 1993, S. 333, der sich darauf bezieht, daß die Spieler selber für die Kostüme aufkommen mußten, was abgesehen davon, daß dies durchaus nicht zu verallgemeinern ist, dem Existieren eines Bühnenkostüms nicht widerspricht. Hier ist vor allem aber auch die den Ausführungen des Autors zugrunde liegende Beurteilung des Bewußtseinsstandes der mittelalterlichen Bevölkerung zu kritisieren. So wird davon ausgegangen, daß auch die bildnerischen Darstellungen biblischer Motive die Mode der Zeit wiedergeben, da, so der Autor, "Realitätsgewißheit und Distanzlosigkeit gegenüber dem theatralisch Vergegenwärtigten" als typisch für die "Bewußtseinsbeschaffenheit des mittelalterlichen Menschen" zu beschreiben ist (vgl. S. 282), ein Verständnis, das allein die wenigen hier angeführten der insgesamt äußerst zahlreichen Aufzeichnungen zur Aufführungspraxis des mittelalterlichen Theaters nachhaltig widerlegen. Ganz unabhängig davon existieren nicht wenige, wie aus Strassburg oder Stuttgart, vielfach in Kircheninventaren überlieferte Belege über Behältnisse, Kästen etwa, welche die Kleider und Accessoires "zu den spilen" bargen, vgl. hierzu bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 681 und zu Freiburg oder Sterzing, s. S. 359 und S. 671.

⁸⁵⁹ Womit, wie im folgenden noch zu sehen sein wird, auch Leihgaben verschiedener Institutionen, vor allem der kirchlichen, gemeint sind, so wurde z.B. für die Kostümierung Gott Vaters zumeist ein Chormantel verwendet, wie ihn u.a. der Beobachter eines Umgangspieles in Biberach beschreibt, nach dessen Schilderung "Gott der vatter cöstlich da gesein in ainem roth sametin chormanttel mit leissten verbremt mit gestickten hayligen", s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 127.

umzuarbeiten und aufzuputzen bedingt⁸⁶⁰.

Aus den Eintragungen vor allem der städtischen Rechnungsbücher, in denen minutiöse Aufstellungen aller Ausgaben bis hin zu der Verköstigung der Spieler, so u.a. z.B. in einer Coburger Kirchenrechnung von 1501 der Nachweis über "20 d vor suswein und pretzen den dreyen Marien, so die clage thun", vorliegen⁸⁶¹, lassen sich nicht nur Informationen über den Umfang des jeweils benötigten Materials, über Menge, Preis und Qualität der Stoffe gewinnen. In ihnen sind darüberhinaus vielfach auch Hinweise auf den Verwendungszweck und die Verarbeitung der verschiedenen Materialien gegeben.

Von "hanff zu har Adam und Eva"⁸⁶², und "15 sträussn vedern" für den "vederpusch dem ritter sand Georgen"⁸⁶³, bis hin zu "venedigische feinseydn" für die Jungfrau Margarethe⁸⁶⁴. Anzuschaffen war ebenso das Tuch zum Rock des Heilands, "panno ad tunicam salvatoris in ludo passionis" wie es in der Hamburger Stadtrechnung von 1467 heißt, welche hierfür die Bezahlung von 2 Pfund und 2 Schilling an eben jenen Tile Nigel verzeichnet, der sich auf dem

⁸⁶⁰ Wenngleich im einzelnen nicht geklärt ist, inwieweit jeder mitwirkende Akteur für die Kosten des Materials aufzukommen hatte. Annehmen läßt sich, daß die Stadtkasse zumindest eine gewisse Summe vorgab, s. hierzu bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 47ff., wofür nicht zuletzt eine Hamburger Quelle spricht, welche die Mitbürger auffordert, die das städtische Vermögen überfordenden Kosten, die sich aus der Inszenierung eines Spieles ergeben hatten, mitzutragen und die Stadtkasse somit zu entlasten, s. J.M. Lappenberg, Von den ältesten Schauspielen, 1841, 135ff. Zum Teil dürften aber auch Kirchenfonds zur Deckung der Unkosten beigetragen haben, s. hierzu B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 49ff.

⁸⁶¹ S. ebda., S. 265. Vergleichbare Aufzeichnungen lassen sich in großer Anzahl und allorts finden, so werden, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, auch die Statisten verköstigt, und wurden im Rahmen der Brixener Passion "5 mas wein", wie es heißt, "im wurm vertroncken", also von den im Innern des Tiergestelles verborgenen Trägern des Drachen verzehrt, s. S. 249.

⁸⁶² Vgl. ebda., S. 289.

⁸⁶³ S. ebda., S. 176.

⁸⁶⁴ S. ebda., S. 228, und zu ähnlichen Belegen vgl. auch S. 229, S. 182, S. 186 und S. 188.

Hamburger Kreuzigungsbild aus St. Katharinen als Stifter präsentiert⁸⁶⁵.

Aber auch Schuhwerk wurde benötigt, ob "ain par panthoffel" für Maria, "wann sy zu klain was", welche also nicht mehr paßrecht saßen, oder etwa "zwy par weisser schuech denn ennglenn"⁸⁶⁶. Einige Ausstattungsstücke waren dabei auch durch Leihgaben vor allem von kirchlicher Seite zu beschaffen, wie es etwa für das Bozener Spiel von 1504 geschah, zu dessen Ausstattung man sogar die Perlenkrone, die das Marienbild eines Bozener Altars zierte, entliehen hatte.⁸⁶⁷

Als besonders aussagekräftig in Hinsicht auf die Beschaffenheit der Kostümierung erweisen sich in diesem Zusammenhang die Verzeichnisse von Beträgen, welche die Tätigkeit der Handwerker und erst recht der Künstler belegen. Dies gilt z.B. für die Ausgabenauflistung zu dem Bozener Passionsspiel von 1495, welche die aufwendige Ausrüstung der Teufel rekonstruieren läßt, zu der Handschuhe, schwarzgefärbte Gewänder, künstlerisch bemalte Masken sowie eine Teufelskrone zählten⁸⁶⁸, ergänzt noch in der Inszenierung von 1514, für die der Malerregisseur Raber vom "garber khueschwencz" erworben hatte⁸⁶⁹.

⁸⁶⁵ "2 lb 2 ß Tiloni Nigel pro panno ad tunicam Salvatoris in ludo passionis ano transacto hic celebrato", lautet die vollständige Rechnungseintragung, die sich auf ein Passionsspiel des Jahres 1466 zu beziehen scheint, für die neben dem Gewandschneider Nigel noch ein Schneider namens Ditmar Krudener genannt wird, der allerdings für die Anfertigung verschiedener Gewänder bezahlt worden ist. S. ebda., S. 400.

⁸⁶⁶ Vgl. ebda., S. 162 und S. 164, wobei nicht nur die Heiligen und Himmelsbewohner derart ausgestattet wurden, sondern z.B. ebenso für das Wiener Spiel von 1506 "zwen rot stifal dem Annas" zu bezahlen waren, s. S. 711.

⁸⁶⁷ Dabei handelte es sich um ein Schmuckstück, das aus einem Perlengürtel, den ein Gäubiger gestiftet hatte, gefertigt war und für die Verwendung auf der Bühne mehrfach neu vergoldet und aufgeputzt wurde, vgl. ebda., S. 179.

⁸⁶⁸ S. ebda., S. 157 und S. 161. Vergleichbare Belege finden sich ebenso in den Aufzeichnungen zahlreicher anderer Städte, so u.a. in den Rechnungsbüchern zum Dresdener Spiel von 1504, für das sowohl die "theuffelslarffen" verbessert als auch Leinwand für "zween teuffelskleidern" beschafft wurde, s. S. 283.

⁸⁶⁹ Vgl. ebda., S. 205. Die Gestaltung und Ausstattung der Teufelsszenen und -rollen im mittelalterlichen Drama untersucht die Arbeit von M. J. Rudwin, *Der Teufel*, 1915.

Vor allem aber die Bühnenanweisungen der Aufführungsmanuskripte können ein Bild von der Spielerausstattung vermitteln und lassen in ihren differenzierten Angaben zur Figurencharakterisierung keinen Zweifel an dem Bewußtsein für die Bedeutung, die der kostümlichen Rollenkennzeichnung beigemessen wurde. So wird der Eindruck, den es bei dem Publikum mittels des äußeren Erscheinungsbildes von dem Charakter der jeweils zu verkörpernden Figur zu erwecken gilt, in den Anweisungen der umfangreichen Dokumente, welche die Inszenierungsarbeit etwa der Wiener Spiele oder ebenso z.B. der Bozener Damentradition überliefern, genau bestimmt. Dabei wird, um eine möglichst eindringliche Wirkung zu erzielen, insgesamt mit starken Kontrasten operiert, was sich vor allem in der Drastik der Negativkennzeichnung niederschlägt, wie sie bereits im Zusammenhang mit der Rolle des Verräters Judas kennenzulernen war und ebenso in der Darstellung der Juden zum Tragen kommt. Während also die drei Könige aus dem Morgenland, nicht anders als in den Darstellungen der bildenden Kunst, im positiven Sinne als fremdländisch, als, wie es heißt, "arabisch", "tarsisch" und "Mörisch", doch allesamt "bim kostlichsten" gekleidet erscheinen sollen⁸⁷⁰, und Pilatus samt seinem Weib "Heydisch" zu wirken hat⁸⁷¹, gilt für die Judenrollen eine andere Vorgabe. "ie seltsamer, je asichtiger"⁸⁷², lautet hier nicht nur in den Luzerner Regieanweisungen das Motto, ist in diesem Zusammenhang demnach vielmehr

⁸⁷⁰ S. ebda., S. 530. Zur Kostümierung der Weisen aus dem Morgenland im Rahmen der malerischen Darstellungen des späten Mittelalters, s. im Kap. UNTER FREMDEN, S.

⁸⁷¹ S. ebda., S. 529, wobei schon in den Belegen zu einer Bayreuther Passionsinszenierung von 1452 "haidnisch huett" verzeichnet sind, s. B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S.126. Im Wiener Ausstattungsverzeichnis ist für die Gefolgschaft des Pilatus und Herodes ein Stil nach "türkisch art" vorgesehen, und in der Kostümauflistung für die Passion von 1513 u.a. ein gelber Rock mit schwarzen Streifen aufgeführt, vgl. S. 731.

⁸⁷² S. ebda., S. 529.

das Unverständliche als das - faszinierende - Unbekannte, weniger das Anziehende, als Abstoßende gemeint.

Dementsprechend besteht die Garderobe, die für die Judengestalten in den spätmittelalterlichen Passionsdramen vorgesehen ist, neben Accessoires und Verzierungen wie hebräisch beschrifteten Tafeln oder auf die Kleidung genähten jüdischen Schriftzeichen, die vereinzelt verzeichnet sind⁸⁷³, in aller Regel nicht nur, aus dem gelben Judenmantel⁸⁷⁴, sondern sind die Judenrollen darüberhinaus fast ausnahmslos, ob in Bozen, Sterzing oder Zerbst mit dem "Judn spitzhuet", dem stigmatisierenden Erkennungsmerkmal der jüdischen Bevölkerung, ausgewiesen⁸⁷⁵.

Womit allerdings keine stereotype Einheitsausstattung bezeichnet ist. So lassen die Anweisungen der Aufführungsmanuskripte anders als die Mehrzahl der spätmittelalterlichen Kleiderordnungen⁸⁷⁶, durchaus Rückschlüsse auf das Aussehen der bewußten Kopfbedeckung zu und zeugen, zumal wenn es sich wie im Falle Vigil Rabers bei dem Spielleiter um einen Malerregisseur handelte, von dem anzunehmen war, daß er sich auf die Ikonographie des Bösen verstand, von der Gestaltungsvielfalt der Judenhutmodelle, die aus Metall oder Papier, aus gestreiftem Stoff oder auch aus "hültzen schüsl", aus einer

⁸⁷³ So sind für das Wiener Spiel von 1510 Ausgaben für das Aufnähen der "judenschrift an die klaiden" verzeichnet, vgl. ebda., S. 721, oder für die Aufführung von 1519 Tafeln mit jüdischer und hebräischer Schrift zu bemalen, wofür ein Student des Schottenkloster bezahlt wird, s., S. 746. Aber auch gedruckte "zetln" an der Zahl 500 wurden für die Judenhüte und Mützen zum Spiel im Jahr 1520 angefertigt, s. S. 748.

⁸⁷⁴ Mit gelbem leinenen Mantel und gelber Kappe wird z.B. die "Sinagog" mit Anhängerschaft im Wiener Spiel von 1513 beschrieben, s. ebda., S. 732. Weitere Beispiele für Judenmäntel sind u.a. für München, s. S. 599 und Wien, S. 720 und S. 726 gegeben. Zum Teil werden desgleichen Annas und Pilatus mit gelben Schauben ausgestattet, s. S. 743.

⁸⁷⁵ S. ebda., zu Sterzing, S. 733, zu Bozen, S. 162 und S. 208, sowie S. 210, und zu Wien, S. 724, S. 732, S. 739, und Zerbst, S. 791.

⁸⁷⁶ Vgl. hierzu das Kap. RANDGRUPPEN.

hölzernen Schüsselform, gefertigt sein konnten⁸⁷⁷.

Gerade die diffamierende optische Kennzeichnung durch jene aufwendigen Spitzhutkreationen aber bot, indem sie weniger die historische Rolle der Juden als Verräter und Mörder Christi als vielmehr die gegenwärtige gesellschaftliche Situation markierte, der die Dramatisierungen der Passion im ausgehenden Mittelalter prägenden anti-jüdischen Agitation ein überzeugendes Ausdrucksmittel⁸⁷⁸.

Die Wirksamkeit des Dargestellten, die sich nicht zuletzt in Aufzeichnungen wie der in Frankfurt 1469 niedergelegten Aufforderung an die jüdischen Mitbürger, ihre Häuser, um sich vor möglichen Übergriffen zu schützen, während des Osterspiels nicht zu verlassen, dokumentiert⁸⁷⁹, basiert wesentlich auf der scharf gezeichneten Gegenbildlichkeit der Darstellung. Insbesondere in den mit der Kreuzigung in Verbindung stehenden Szenen erweist sich die Kontrastierungstechnik der Inszenierung als prägend, die in der Gegenüberstellung von der Perfidität der Glaubensfeinde, welche sich in der drastischen Ausmalung der brutalen Marterhandlungen niederschlägt, und dem stummen Leiden des gepeinigten Gottessohnes an die Gefühle der Zuschauer zu appellieren sucht⁸⁸⁰.

⁸⁷⁷ S. B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 324, S. 732, S. 791 und S. 208. Dabei ist wie in der malerischen Behandlung auch hier für die alttestamentlichen Gestalten eine weniger scharfe Negativmarkierung vorgegeben, so heißt es in den Anagaben zur Ausstattung des Abraham, daß dieser "eyn judischen kostlichen hutt..." zu tragen hatte, s. S. 530

⁸⁷⁸ Zur Entwicklung von Rolle und Funktion der Juden auf der spätmittelalterlichen Passionsbühne, s. neben der Untersuchung von E. Frenzel, Die Judengestalten, 1940, S. 11-23, die Arbeit von N. Bremer, Das Bild der Juden in den Passionsspielen, 1986, hier insbesondere S. 97-146, und darüberhinaus vor allem die Untersuchung von E. Wenzel, 'Do worden die Judden alle geschant', 1992, s. S. 98-116 und S. 182-188. Vgl. weiterhin bei R. H. Schmid, Raum, Zeit und Publikum, 1975, S. 161-183, und bezogen auf die Egerer Passion bei B. Lehen, Das Egerer Passionsspiel, 1988, S. 430-447.

⁸⁷⁹ S. B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 312.

⁸⁸⁰ S. hierzu bei W. Müller, Der schauspielerische Stil, 1927, S. 44-51, vgl. zudem auch in der Untersuchung von B. Lehen, Das Egerer Passionsspiel, 1988, S. 247-272, sowie S. 438-443, und speziell zum Bild Christi in den Passionsspielen des späten Mittelalters s. die Untersuchung von R. Magnus, Die Christusgestalt, 1965, vor allem Kap. V, S. 143-265.

Das geschieht vor allem mit Hilfe der kostüm- und in diesem Falle mehr noch der maskenbildnerischen Ausstattung des Darstellers⁸⁸¹.

Sie zählte zu den bevorzugten Aufgaben des für die Inszenierungsarbeit verpflichteten Malers, der nicht nur für die Gestaltung der Gewänder und Accessoires des Christusmimen, wie etwa für die Anfertigung des Purpurmantels des Schmerzensmannes oder die malerische Bearbeitung des Tuches, "da man den Jesus ingenät hat"⁸⁸², verantwortlich war. Denn auch den Spieler selbst galt es, zumal wenn es sich um die Vergegenwärtigung des Passionsgeschehens handelte, anzumalen, um dem Publikum die Qualen und Leidensgröße des Erlösers überzeugend vor Augen führen zu können. So wurden die Spuren der Mißhandlungen, für deren Visualisierung in den Luzerner Aufführungen "blutt sprizen zur krönung" zum Einsatz kamen, zur Anschauung gebracht, indem der Künstler, wie etwa der für das Haller Spiel engagierte "Gotharden maler" des "Salvators leibgewannt zu der gayslung und urstennd anzustreichen" hatte⁸⁸³. Wobei das sog. "leibgewannt" ein den Körper trikotartig

⁸⁸¹ Wobei für die Christusrolle, zumal für die Passionsszenen, die sich über Dauer eines Tages hinziehen konnten, oft mehrere Darsteller eingesetzt wurden, s. bei H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, I. Bd., 1966, S. 283, und vgl. in der Untersuchung desselben Autors über Das Theaterpublikum, 1980, S. 49.

⁸⁸² So hat der Wiener Bildhauer Rollinger für das Ecce-homo-Bild des Wiener Spiels laut Eintragung des Inventars der Fronleichnamsbruderschaft von 1513 ein "roter zendlpostmantl mit rotem schäter underzogen" anfertigen lassen, s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 730, und ist bereits für das Jahr 1440 in der benannten Stadtrechnung von Enns die Bezahlung eines Maler Peters für die Gestaltung des Grabtuches angeführt, s. S. 308. Aber auch für die Haartracht des Salvators hatte der Maler, so etwa im Bozener Spiel von 1495, Sorge zu tragen, vgl. S. 157.

⁸⁸³ S. ebda., S. 396.

umschließendes, zumeist aus Leder gefertigtes Nacktkleid darstellte⁸⁸⁴, das z.B. ebenso Adam und Evas Blöße in der Paradiesszene simulierte⁸⁸⁵ und noch in den zeitgenössischen Oberammergauer Aufführungen, hier allerdings in dünnerem, elastischerem Gewebe, die Gestalt des Gekreuzigten umkleidet.

Nicht anders zeigt sich der Auferstandene in einem der Bilder des Zerbster Prozessionsspiels von 1507, der dort in einem "liebkleydt mit 5 wunden" auftrat⁸⁸⁶. Was hier bei dieser Form der Aufführung allerdings einfacher zu bewerkstelligen war als im Rahmen einer der simultanen Großraumszenierungen, wo es einiges Geschick erforderte, um den zuvor Blutbespritzten als Salvator in Glanz und Pracht auferstehen zu lassen, wovon eine Szenenanweisung des Donaueschinger Spiels zeugt, in der "schlicht der Salvator" nämlich, wie es heißt, "uss dem grab ond becleidet sich anders ond leit sich den wider dar in"⁸⁸⁷.

Aber auch die dem Künstler übertragene Gestaltung der Maske, das Schminken des Darstellers, spielte gerade in der Versinnlichung der Leidenseindrücke eine wesentliche Rolle. Dies läßt u.a. z.B. die ausstattungstechnisch sehr effektvolle Darbietung des Gebetes Christi auf dem Ölberg deutlich werden, in welcher der Maler sich "mit der farw im ölberg", der "unden wytt und hol" sein sollte, zu verbergen hatte⁸⁸⁸, um dem Spieler dann - mehr oder minder unbemerkt also - den blutigen Schweiß als

⁸⁸⁴ So wird zur Wiener Passion "ain feel dem hergot zu aim leibgewanntl" angechafft, s. ebda., S. 717.

⁸⁸⁵ Und nicht nur Adam und Eva sollen in "lybkleyder alls nacket" auftreten, vgl. ebda., S. 527, sondern, ergänzt durch Hemden oder Röcke desgleichen z.B. auch die Erzengel und Propheten in einem eschatologischen Spiel zu Luzern, s. S. 501.

⁸⁸⁶ Vgl. ebda., S. 786.

⁸⁸⁷ S. dazu bei H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, I. Bd., 1966, S. 283. Und nicht nur durch einen heimlichen Umzug, auch durch das Auswechseln der Spieler läßt sich der gewünschte Effekt erzielen, s. hierzu Anm. 84.

⁸⁸⁸ So ist es in den Luzerner Bühnenanweisungen zu der Inszenierung von 1560 beschrieben, s. B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 532 und S. 535.

äußerlich sichtbares Zeichen für den verzweifelte inneren Kampf des Gottessohnes auf das Gesicht zu malen⁸⁸⁹.

Allein der zuletzt gewonnene Einblick in die Ausstattungspraxis der Passionsdramatisierungen vermittelt einen überzeugenden Eindruck von den Wirkungsmöglichkeiten der Spielerkostümierung, die mehr noch leisten kann, als mittels einer einprägsamen Typen- und Wesenscharakterisierung die Publikumsemotionen zu aktivieren, d.h. also Reaktionen wie Abwehr und Empörung oder Sympathie und Mitgefühl zu provozieren. Gelingt es doch über die Gestaltung der äußeren Erscheinung zudem auch seelische Zustände, ja selbst seelische Prozesse, optisch begreifbar und für den Zuschauer bildhaft nachvollziehbar zu machen.

Das wohl aufschlußreichste Beispiel für diese Ausdrucksqualität der kostümlichen Inszenierungsmittel vermag die dramatische Ausgestaltung der Magdalenenrolle zu geben.

Wie bereits aus der Tatsache, daß der Part der Jüngerin ebenso wie der des Judas vielfach von dem Malerregisseur selber übernommen wurde, zu ersehen⁸⁹⁰, kam jener Frauengestalt in Hinsicht auf die publikumswirksame Übermittlung der Heilsbotschaft eine besondere Bedeutung zu. Wer vermochte überzeugender die Möglichkeit der Vergebung, den Lohn der inneren Umkehr aufzuzeigen, wer verstand es glaubwürdiger, die Erlösungsgewißheit zu verkörpern als eben sie, die reuige Sünderin, deren Weg vom laster- zum

⁸⁸⁹ Nicht anders war es in den Anweisungen für die entsprechende Szene im Augsburger Spiel vorgesehen, s. bei W. Müller, *Der schauspielerische Stil*, 1927, S. 37. Wobei der Maler nicht nur dafür verantwortlich war, Christus zu schminken, sondern zu seinen diesbezüglichen maskenbildnerischen Aufgaben ebenso, wie in einer Dresdener Inszenierung, das Bemalen von "2 judenangeschicht" zählen konnte und "meister Hans" u.a. auch dafür bezahlt wurde, "das er dem morenkünigk mit sein geselnn hat schwarz gemacht", vgl. bei B. Neumann, *Geistliches Schauspiel*, 1987, Bd. 1, S. 283 und S. 294.

⁸⁹⁰ Dies gilt für die Magdalena der Bozener Inszenierung von 1495 und auch für die Inszenierungen unter Raber, der 1514 z.B. den Judas gibt, s. ebda., S. 152 und S. 190.

tugendhaften Leben sich auf der spätmittelalterlichen Passionsbühne verfolgen ließ. Was anders als in der Veranschaulichung, welche etwa die vorangehend untersuchten Kalvarienbergdarstellungen des späten Mittelalters liefern, in der theatralischen Darbietung an dem Erscheinungsbild der Akteurin abzulesen ist.

Während Magdalena sich auf der Leinwand also in der Kreuzigungsszene noch im äußeren Zustand der Sünde präsentiert⁸⁹¹, soll die Jüngerin laut der überlieferten Regieanweisungen im Rahmen der Bühnenaufführung "erstlich", wie es dort heißt, "gantz Hochfertig, volgents erberlich" erscheinen⁸⁹². Dabei ist der eitle Sinn der Sünderin, abgesehen von Verhaltensformen wie etwa dem Ballspiel oder Tanz mit dem Teufel⁸⁹³, nicht nur durch bestimmte Attribute und Accessoires, z.B. einen Spiegel oder andere aufwendige Schmuckstücke, die von der Trägerin im Verlauf der Aufführung als Zeichen der Bekehrung schließlich ablegt werden, ausgewiesen⁸⁹⁴.

Als entscheidender noch erweist sich die Bekleidung.

Zunächst tritt Magdalena reich und auffallend gekleidet und vor allem in

⁸⁹¹ Vgl. dazu das Kap. ATTRAKTIVE BUSSGEWÄNDER. In den malerischen Vergegenwärtigungen wird der Gesinnungswandel, der die Sünderin zur Büsserin werden läßt, vor allem in der kontrastreichen Behandlung von Gewand und Haltung geschaffen, der weltlich aufreizenden Aufmachung und der reuevollen Büsserpose, wenngleich auch diese, die Körperhaltung, wie im Rahmen der Kostümanalyse zu zeigen war, ja durchaus einen anreizenden Charakter tragen kann und als entscheidend für die bildliche Gestaltung insgesamt die Ambivalenz der Mittel beschrieben werden konnte.- Wobei die reiche Kleidung, die Magdalena in den spätmittelalterlichen Bildwerken auszeichnet, nicht zuletzt als wirkungsvolles Mittel dient, die Jüngerin von den anderen Marien abzusetzen und damit auch die Heiligengruppe spannungsreicher zu gestalten, vgl. hierzu auch das Kap. TUCHFÜHLUNG.

⁸⁹² S. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 528.

⁸⁹³ S. dazu in der Untersuchung von C. van den Wildenberg-De Kroon, Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena, 1979, S. 86-89 und S. 78-84. Zum Verhalten, zur Bewegung s. zudem bei W. Müller, Der schauspielerische Stil, 1927, S. 23-30.

⁸⁹⁴ S. ebda., s. 74-77, vgl. zum Erlauer Spiel zudem auch W. Müller, Der schauspielerische Stil, 1927, S. 86f.

leuchtender Farbigkeit, bevorzugt wie schon in frühen Quellen bezeugt in Rot gewandet auf, um sich dann, dem Weltlichen entsagend, im schlichten Kleid von dunkler, Bußfertigkeit signalisierender Farbe zu zeigen⁸⁹⁵.

So wird der innere Prozeß durch die äußere Verwandlung, wird der Gesinnungswandel in dem sich hier auf offener Bühne vollziehenden Kleiderwechsel anschaulich gemacht. Nicht heimlich also, wie im Falle des für die Auferstehungsszene zu präparierenden Christus-darstellers oder in einem "hüslin [...], dorin man sich anleyt"⁸⁹⁶, sondern vor aller Augen findet der Umzug statt, wobei im allgemeinen davon auszugehen ist, daß zunächst zwei Kleider übereinander, eine prunkvolle Robe über einem einfachen dunklen Untergewand, getragen wurden⁸⁹⁷.

Angesichts jener Dokumentation inszenatorischen Verfahrens scheint es keiner weiteren Ausführungen zu bedürfen, um die Bedeutung des Kostüms als Sinnträger einsichtig zu machen.

Die Quellen sprechen für sich und auch dafür, die in der Auseinandersetzung mit der Bühnenwelt gewonnenen Erkenntnisse zu den optischen Überzeugungsfaktoren der bildkünstlerischen Schöpfungen in Beziehung zu setzen. Um so mehr in dem Bewußtsein, daß es sich bei der Mitwirkung von Vertretern der bildenden Künste an den Ausstattungs- und auch

⁸⁹⁵ Dies läßt sich schon anhand früher Zeugnisse, Spielhandschriften wie die aus Benediktbeuren z.B., belegen, in denen Magdalena die weltlichen Kleider abzulegen und das "nigrum pallium" anzuziehen hatte, s. zu dem Ablegen der weltlichen Attribute bei C. van den Wildenberg-De Kroon, Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena, 1979, S. 106-110.

⁸⁹⁶ So ist es in den Bühnenanweisungen für das Luzerner Spiel vorgeschrieben, s. bei B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 532.

⁸⁹⁷ Vgl. bei C. van den Wildenberg-De Kroon, Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena, 1979, S. 108. ein Umzug auf offener Bühne wird auch in einem ganz anderen Zusammenhang, in einer Teufelsszene des Alsfelder Spiels vorgenommen, in der sich Satan als altes Weib verkleidet, um Herodias zu täuschen, s. hierzu bei H. Kindermann, Das Theaterpublikum, 1980, S. 49.

Regiearbeiten des spätmittelalterlichen Theaters keineswegs um eine Seltenheit gehandelt haben wird.

Und in gleicher Weise wie die szenischen Entwürfe des Spielleiters durch bildkünstlerische Vorgaben inspiriert worden sein dürften, werden die in der Inszenierungsarbeit gewonnenen Eindrücke und Kenntnisse bei der Erprobung der Wirkungsmöglichkeiten der optischen Versinnlichungsmittel, die über die Gestaltkennzeichnung und Rollencharakterisierung hinaus wesentlich die intendierte Identifikation des Zuschauers mit dem Dargestellten gewährleisteten, auf die Gestaltung der malerischen wie plastischen Werke des Künstlers Einfluß genommen haben. Wobei das Theater als multimediale Großraumveranstaltung insofern ein ungleich weitgefaßteres Erfahrungsspektrum bot als die Verflechtung und Durchdringungen der Wirklichkeitsebenen, der Spiel- und Alltagsrealität, das Ineinandergreifen von Geschichte und Gegenwart, von Kunst und Leben, anders als in der Konfrontation mit einer perfekt illusionierten Bilderwelt, hier auf der spätmittelalterlichen Simultanbühne, in einem performativen Prozeß erlebbar war, in dem die Teilhabenden die Möglichkeit besaßen verschiedene Rollen einzunehmen, d.h. nicht nur der Zuschauer als Akteur in das Spielgeschehen einzugreifen vermochte, sondern sich auch der Spielleiter oder Spieler von der Wirkung des in Szene Gesetzten überraschen lassen, ja diese am eigenen Leibe erfahren konnte.

Was nicht zuletzt ein - eher peinlicher - Vorfall, der sich den Aufzeichnungen eines Zeitgenossen zufolge im Rahmen der Kreuzigungsdarbietung einer Tübinger Drameninszenierung ereignet haben soll, anschaulich werden läßt.

*In quodam oppido", so heißt es in dem Bericht, den der Hofdichter Heinrich Bebel in seinen 'Facetien' überliefert, "spectatulum passionis dominicae agebatur; et ille, qui Christum in cruce nudus egit, cum vidisset prope crucem stare puellam unice amatam, quae Mariam Magdalenam repraesentabat, coepit ei virga virilis erigi videntibus circumstantibus omnibus, adeo ut illam abducere cogarentur"*⁸⁹⁸.

⁸⁹⁸ So lautet der Bericht Bebel's, den B. Neumann zitiert, s. in Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 2, S. 882. Eine Übersetzung liefert z.B. die erste vollständig übertragene Ausgabe der Schwänke, 'Heinrich Bebel's', 1907, S. 105f. Wobei dieser Bericht eine Neuerung in der Inszenierungspraxis thematisiert und kritisiert. Nämlich die sich mit dem ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jh. verbreitende Besetzung der bis dahin männlichen Akteuren zumeist wie etwa im Falle der von einem Klosterschüler gespielten Marienrolle des Coburger Spiels von 1494 (s. B. Neumann, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 263) an Knaben übertragenen Frauenrollen mit weiblichen Darstellern, s. hierzu bei H. Kindermann,

V. MENSCHENBILDER

1) Identität und Kleidung

Angesichts der vorangehend geschilderten dramatischen Ereignisse aus der Geschichte der Bühnenkunst läßt sich der Vorteil und in gewisser Weise auch der Nachteil, den die malerische Darbietung besitzt, demgegenüber dahingehend beschreiben, daß derart unvorhergesehene Entgleisungen in ihrem Rahmen kaum zu befürchten sind, um so weniger in einer strengen Inszenierung wie Bornemann sie leistet, der sich in jeder Hinsicht spröde zeigt.

Daß diese Sprödigkeit nicht mit Einfallslosigkeit gleichzusetzen ist, versuchte nicht zuletzt die Analyse der kostümlichen Ausdrucksmittel aufzuzeigen, in der zumindest doch einsichtig werden konnte, daß in der Hamburger Komposition des Kalvarienberggeschehens diesbezüglich nichts dem Zufall überlassen wurde. Ganz im Gegenteil. Die Zurückhaltung, die sich der Künstler auferlegt, hat ihren Preis, der Aufwand, der betrieben wird, um Understatement zu demonstrieren, erweist sich alles andere als gering.

Kein Kostüm, kein Kleidungsstück und auch kein Accessoire gleicht dem anderen. Selbst in der hintersten Komparsenreihe ist große Sorgfalt auf ein knitterfreies tadelloses Äußeres der Darsteller verwandt, die allesamt, die Heiligen wie die Henkersknechte, anständig angezogen auf der Bildfläche erscheinen.

Hier bereits in der Tarnung der kriminellen Elemente durch die sonntagsfeine Kitteluniform scheint deutlich, worum es dem Regisseur der malerischen Welt vor allem geht: Das Bild einer idealen, sprich wohlgeordneten Gesellschaft, in der alles und jedes seinen Platz hat zu entwerfen,- ein Anliegen, dem die Behandlung der Randständigen, für die der Jude als Stellvertreter steht, Rechnung trägt.

So wird denn dabei auch jede unnötige Ablenkung vermieden, wird kein Risiko eingegangen und sich für eine ebenso einfache wie einprägsame Sprache der Negativsignale entschieden. Unmißverständlich ist die optische Stigmatisierung durch die Massierung der form- und farbgestalterischen Kleiderzeichen.

In diesem Sinne sparsam zeigt sich der Künstler gleichermaßen im Umgang mit den Fremden. Weniger ist mehr, lautet auch in diesem Falle die Devise. Ein hoher Hut, ein Turbanrand - Andeutungen scheinen zu genügen, als könne der Maler des ausgehenden Mittelalters sich auf die Erfahrungen des Bildbetrachters mit den üppig-phantastischen Kreationen künstlerischer Orientalismen verlassen.

Dies gilt ebenso für die Markierung der Aussenseiter, in deren Kreis Bornemann sein Können zeigt. Das erfindungsreiche Spiel mit wenigen, doch prägnanten Zitaten auch eigener Formvorgaben weisen ihn als versierten Kostümgestalter aus, der es wohl versteht, sich der Kleidersprache zu bedienen, um seine Aussagen zu formulieren.

Wozu Neues Schaffen, wenn das Erprobte seinen Zweck erfüllt, scheint Bornemann zu fragen und vertraut auf Traditionen, auf bewährte Kombinationen, wenn es darum geht tragenden Rollen wie die Positionen der Grenzgänger zu besetzen. So nimmt sich der seltene Verweis auf zeitbezogene Moden um so effektvoller aus, zumal wenn dieser dort auftaucht, wo man ihn - ernüchtert von der hausbackenen Eleganz der Modeklassiker vorführenden frommen Damen - kaum vermutet: in den Reihen der ornatbewehrten Heiligen. Doch selbst in Anbetracht des mit dem jugendlichen Lanzentäter in seiner ondulierten Lockenpracht um den überzeugenden Beweis der göttlichen Gnadenwirkung konkurrierenden Johannes, bleibt die Bornemann'sche Nüchternheit bestimmend.

Aufwendige Beeindruckungsstrategien sind auch in diesem Falle seine Sache nicht, er verblüfft vielmehr durch Verzicht.

Davon kann gerade die Aufmachung jener Figur sprechen, die dem künstlerischen Kostümausstatter mehr als alle anderen die Möglichkeit bietet, Kleidungs- und Entkleidungsphantasien auszuleben. Nicht einmal aber den

prüfen Charme der ihre Namensschwester begleitenden Heiligen hat Maria Magdalena in der Hamburger Darbietung aufzuweisen. Nicht als reuige Sünderin, sondern als Vorbestrafte tritt sie dem Betrachter entgegen, Paradebeispiel für die gelungene Sozialhygiene der neuzeitlichen Gesellschaft. Raufbolden und Prostituierten wie sie die Kölner oder auch Aachener Passionslandschaften vielfach bevölkern, ist auf dem hanseatischen Kalvarienberg kein Raum gegeben, wer nicht versteht, sich anständig zu benehmen, wird an jenem Ort nicht gern gesehen.

Woraum also geht es? Um Gefühle sicher nicht. Von dem Ansinnen, Leidenschaften anzustacheln, scheint Bornemann weit entfernt. Wenig gibt es zu beweinen und schon gar nichts zu lachen. Hier, so möchte man vermuten, wird vor dem Hintergrund des historisierenden Christusbildes vielmehr Unterricht betrieben, wird der Betrachter der Heilsgeschichte, nicht anders als der zeitgenössische Besucher der ewigen Passion von Oberammergau⁸⁹⁹, in offensichtlich-pädagogisierender Weise unterwiesen, welche Moral aus ihr zu lernen ist (Abb. 22).

2) "Die Menschen waren Gewänder"

Nicht im Kleiderrealismus also ist das Innovative in dem herkömmlichen Szenengefüge der spätmittelalterlichen Bildinszenierung gegeben, nicht als detailverliebter Schilderer von Zeitkolorit, der das Alte neu verpackt verkauft, sondern als ein mit Formvorgaben kühl operierender Bildstrategie, der sich der Traditionsverhaftung bedient, um sie zu überwinden, ist der Künstler der Hamburger Tafel wahrzunehmen.

Die Komposition Bornemanns hat dabei keineswegs als Ausnahme zu gelten, sondern kann beispielhaft für die bildkünstlerischen Schöpfungen des späten Mittelalters stehen, von denen jede eine jeweils eigene Kleider- und Lebenswelt vorzustellen versteht.

⁸⁹⁹ Zum Phänomen Oberammergau s. die erhellende soziologische Untersuchung von R. Fink/ H. Schwarzer, *Die Ewige Passion*, 1970

Diese Erfahrung wirft auch ein neues Licht auf das frühneuzeitliche Bild, das in Anbetracht der Variabilität und Erfindungskraft der mittelalterlichen Werke in seiner stereotypen Rollenbehandlung und uniformen Kostümausstattung der Porträtierten weniger die Geburt des Individuums als vielmehr den Verlust der Individualität und damit der Identität, die Kleidung schafft, zu dokumentieren scheint.

Nur die Kleidung vermag die Überwindung der Unzugänglichkeit des eigenen Leibes, d. h. des Unvermögens der eigenen "Gestaltwahrnehmung" zu leisten, ihr gelingt der "Unbegrenztheit" seiner selbst, von der Benjamin spricht⁹⁰⁰, zu begegnen, die Körpergrenzen zu definieren.

So gesehen, auf die Behandlung von Leiberfahrungen und Leibwahrnehmungen hin betrachtet, stellt sich die Kunstgeschichte in der kleiderorientierten Bildbefragung in einer anderen Weise dar.

Die Bedeutung, die der Auseinandersetzung mit der Leiblichkeit gerade in Hinsicht auf die Bewertung der stilgeschichtlichen Entwicklung beizumessen ist, läßt sich kaum eindringlicher als durch die Schöpfungen der romanischen Kunst, vor allem der Plastik, bezeugen, in denen die Auflösung der Körpergrenzen auf eindrucksvoll-beklemmende Weise thematisiert sind.

Wundersame Verwandlungen, Metamorphosen Dämonisierter, vollziehen sich vor den Augen der Betrachter. Pflanzenhafte Auswüchse, Blätterschlingen, die aus den Mündern von sich selbst Entsetzter ranken (Abb. 23), visualisieren die Angst vor der eigenen Natur in steingewordenen Schreckensvisionen, welche die Gotik zu bekleiden sucht.

⁹⁰⁰ S. dazu bei W. Menninghaus, Benjamins Metamorphosen, 1992, S. 178ff., wobei die Kleidung, die möglich macht sich selbst zu begreifen, mit dieser Leistung auch überwinden würde, was Benjamin gerade als Voraussetzung nennt, um den Körper als "Ausdruck des Erhabenen" beschreiben zu können: seine "Gestaltlosigkeit, Unbegrenztheit", seine "Singularität", vgl. S. 179.

Doch vermag die Glätte und Perfektion des äußeren Erscheinungsbildes (Abb. 24) nicht, die innere Beunruhigung zu bemänteln, gelingt es nicht, die subversiven Energien zu bändigen.

Fruchtlos mutet das Unterfangen an, die innere durch die äußere Harmonie beschwören und das Böse in den strengen Faltenordnungen der gotischen Gewandarchitekturen ersticken zu wollen. Denn so geschieht es, daß sich die Hülle infiziert, scheint nunmehr erst, angesichts der Formenexplosion spätmittelalterlicher Kostüminszenierungen, der Kontrollverlust besiegelt. Ungebremst vollzieht sich die Kleiderverlebendigung, mutieren die Gewandphantasmen und Hutexoten auf den Altären, bis sie den Vereinheitlichungsstrategien der neuzeitlichen Bildentwürfe zum Opfer fallen. Sie nehmen sich in ihrer die Körperkonturen per optischer Markierung fixierenden Streifenoptik wie ein letzter hilfloser Versuch aus, der totalen Formenanarchie zu begegnen, bevor der Renaissancemensch, dessen Angstentäußerungen vor der gewaltsamen Stereotypisierung sich in den heftig flatternden Gewandzipfeln seiner antik-uniformierten Garderobe manifestieren, in letzter Konsequenz gänzlich entkleidet, der Hülle beraubt und in den idealen Körper gezwungen wird.

So ist mit der Frage nach der Kleidung also immer auch die Frage nach dem Leib, dem Ich, dem "körpergebundenen Menschenbild"⁹⁰¹ gemeint (Abb. 25).

Insofern läßt sich die kunstgeschichtliche Kostümbetrachtung nicht als ikonographisches Spezialgebiet behandeln, bildet diese keinen Sonderweg, der unterlassen wurde einzuschlagen und das Ziel der vorliegenden Arbeit dementsprechend nicht, diesbezüglich Versäumtes einzuklagen.

Für eine Ikonographie des Kostüms ist vielmehr zu plädieren, weil sie neue Perspektiven, eine neue Sicht auf die Bilder vom Menschen nicht nur des Mittelalters zu erschließen verspricht, zumal dieser Umgang mit dem

⁹⁰¹ S. bei H. Lerche-Renn, *Kleid und Menschenbild*, 1995, S. 12

Dargestellten das zu schulen versteht, was die Kunstgeschichte als ihr ureigenstes Anliegen in sich trägt: Die Sensibilisierung des Blickes, um die Augen aufzutun und und somit auch zu sehen, daß die Menschen jederzeit Gewänder waren und Gewänder sind (Abb. 26).

LITERATUR- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- Aby Warburg, Akten des internationalen Symposions Hamburg, 1991
 Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990 (= Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd.1), hg. v. H. Bude/ H. Diers/ C. Schoell-Glass, Weinheim 1991.
- Adelige Sachkultur, 1982
 Adelige Sachkultur des Spätmittelalters. Internationaler Kongreß Krems an der Donau, 22.-25. September 1980 (= Veröffentlichung des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Nr.5), Wien 1982.
- Alltag im Spätmittelalter, 1984
 Alltag im Spätmittelalter, hg. v. H. Kühnel, Graz/ Wien/ Köln 1984.
- The Altarpiece in the Renaissance, 1990
 The Altarpiece in the Renaissance, hg. v. P. Humfrey/ M. Kemp, Cambridge 1990.
- M. Anstatt-Janssen, Maria Magdalena, 1961
 M. Anstatt-Janssen: Maria Magdalena in der abendländischen Kunst. Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis in das 16.Jh., Diss. Freiburg i. Br. 1961.
- F. Anzelewski, Schongauers Spanienreise, 1995
 F. Anzelewski: Schongauers Spanienreise, München 1995.
- H. Appuhn, Der Bordesolmer Altar, 1987
 H. Appuhn: Der Bordesolmer Altar und die anderen Werke von Hans Bruggemann, Königsstein im Taunus 1987.
- H. Appuhn, Einführung in die Ikonographie, 1991
 H. Appuhn: Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland (= Die Kunstwissenschaft), (1979) Darmstadt 1991.
- K. Baczkowski, Der jagelionische Versuch, 1987
 K. Baczkowski: Der jagelionische Versuch einer ostmitteleuropäischen Großreichsbildung um 1500 und die türkische Bedrohung, in: Europa 1500. Integrationsprozesse im Widerstreit: Staaten, Regionen, Personenverbände, Christenheit, Stuttgart 1987, S.433ff.
- G. Barmeyer, Die Gewandung der monumentalen Skulptur, 1933
 G. Barmeyer: Die Gewandung der monumentalen Skulptur des 12.Jahrhunderts in Frankreich, Diss. Frankfurt am Main/ Schramberg 1933.
- R. Barthes, Die Sprache der Mode, 1985
 R. Barthes: Die Sprache der Mode, (1967), Frankfurt 1985.
- L. Barton, Historic Costume for the stage, 1985
 L. Barton: Historic Costume for the stage, Bostum 1985.
- J. Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, 1982
 J. Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, (Paris 1976), München 1982.
- J. Baudrillard, Das Jahr 2000, 1990
 J. Baudrillard: Das Jahr 2000, in: ders.: Das Jahr 2000 findet nicht statt, Berlin 1990, S.7-27.
- Bäuerliche Sachkultur des Spätmittelalters 1984
 Bäuerliche Sachkultur des Spätmittelalters, Internationaler Kongreß, Krems an der Donau 1982 (= Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Nr.7), Wien 1984.

- R. Baumann, Landsknechte, München 1994
R. Baumann: Landsknechte. Ihre Geschichte vom späten Mittelalter bis zum Dreißigjährigen Krieg, München 1994.
- V. Baur, Kleiderordnungen in Bayern, 1975
V. Baur: Kleiderordnungen in Bayern vom 14. bis zum 19. Jahrhundert (= Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 62), München 1975.
- M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder, 1984
M. Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt/ M. 1984.
- E. Baxheinrich-Hartmann, Der Hochaltar des Derick Baegert, 1984
E. Baxheinrich-Hartmann: Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund. Studien zur Kunst- und Dominikanergeschichte Dortmunds in der 2. H. des 15.Jh., Dortmund 1984.
- B. Beaucamp-Markowsky, Zu den Gewandmustern der Chorpfeilerfiguren, 1977
B. Beaucamp-Markowsky: Zu den Gewandmustern der Chorpfeilerfiguren im Kölner Dom (= Kölner Domblätter, 42), Köln 1977.
- J. Beckwith, Early Medieval Art, 1985
J. Beckwith: Early Medieval Art, London 1985.
- H. Beenken, Romanische Skulptur, 1924
H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland 11. und 12. Jahrhundert, Leipzig 1924.
- L. Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, 1957
L. Behling: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957.
- H. Beisker, Wandlungen der bühnenmäßigen Wirkungsmittel, 1931
H. Beisker: Wandlungen der bühnenmäßigen Wirkungsmittel entwicklungsgemäß dargestellt an der Epoche des geistlichen Theaters, phil. Diss. Greifswald 1931.
- Bekleidungsgeschichte und Museum, 1988
Bekleidungsgeschichte und Museum. Symposium in Schloß Hofen, 13.-16.10.1988, Bregenz 1988.
- H. Belting, Das Bild und sein Publikum, 1981
H. Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Tafeln der Passion (= Gebrüder - Mann - Studio - Reihe), Berlin 1981.
- H. Belting, Bild und Kult, 1993
H. Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1993.
- B. Bender, Color caelestis, 1990
B. Bender: Color caelestis, in: Blau. Kat. Heidelberg 1990, S.82-103.
- Die Beredsamkeit des Leibes 1992
Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, hg. v. I. Barta Fliedl (= Veröffentlichungen der Albertina, Nr.31), Salzburg/ Wien 1992.
- C. Berg, The unconscious significance of hair, 1951
C. Berg: The unconscious significance of hair, London 1951.
- C. Beutler, Der Gott am Kreuze, 1986
C. Beutler: Der Gott am Kreuze. Zur Entstehung der Kreuzigungsdarstellung, Hamburgg 1986.
- B. Binder, Illustriertes Recht, 1988
B. Binder: Illustriertes Recht. Die Miniaturen des Hamburger Stadtrechts von 1497, Hamburg 1988.

- U. Binder-Hagelstange, Der mehrfigurige Kalvarienberg, 1937
 U. Binder-Hagelstange: Der mehrfigurige Kalvarienberg in der Rheinischen Malerei von 1300 - 1400. Die Entwicklung des Kalvarienbergs vom Andachtsbild zum Kreuzigungsdrama, phil. Diss., Berlin 1937.
- I. Biniok, Osmanische Stoffe, 1985
 I. Biniok: Osmanische Stoffe und Kostüme, in: Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit, Bd.2, Recklinghausen 1985.
- E. Birbari, Dress in Italian Painting, 1975
 E. Birbari: Dress in Italian Painting 1460-1500, London 1975.
- J. Birke, Zur Geschichte der Passionsaufführungen, 1958
 J. Birke: Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Hamburg bis zum Tode des Kantors Thomas Stelle (1636), in: Zeitschrift für Hamburgische Geschichte, Bd.44, 1958, S.219-232.
- C. Bischoff, Maria, Maria Magdalena und Johannes, 1993
 C. Bischoff: Maria, Maria Magdalena und Johannes - Trauerarbeit mit verteilten Rollen, in: Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.-18.Jahrhundert, hg. v. C. Opitz u.a. (= Clio Lucernensis, 2), Zürich 1993, S.139-151.
- C. Blair, European Armour, 1958
 C. Blair: European Armour c. 1066 to 1700, London 1958.
- R. Blanch, The origins and use of medieval color symbolism, 1972
 R. Blanch: The origins and use of medieval color symbolism, in: International Journal of Symbology 3, 1972.
- B. Blass-Simmen, Sankt Georg, 1991
 B. Blass-Simmen: Sankt Georg. Drachenkampf in der Renaissance. Carpaccio - Raffael - Leonardo, Berlin 1991.
- R. Bleckwenn, Beziehungen zwischen Soldatentracht und ziviler Kleidung, 1974
 R. Bleckwenn: Beziehungen zwischen Soldatentracht und ziviler modischer Kleidung zwischen 1500-1650, in: Waffen- und Kostümkunde, 3.F., Bd.16, 1974, Heft 2, 1974, S.107-118.
- B. Blumenkranz, Juden, 1965
 B. Blumenkranz: Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst, Stuttgart 1965.
- F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder, Erster Band, 1859-71
 F. Bock: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung nachgewiesen und durch zahlreiche Abbildungen erläutert. Unveränderter Nachdruck der 1859-1871 erschienenen Ausgabe, 2 Bde. Graz 1970.
- M. von Boehn, Die Mode, 1907-1925
 M. von Boehn: Die Mode: Menschen und Moden vom Untergang der alten Welt bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, 8 Bde., München 1907-1925.
- M. von Boehn: Das Bühnenkostüm, 1921
 M. von Boehn: Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, Berlin 1921.
- M. von Boehn, Die Mode, 1923
 M. von Boehn: Die Mode: Menschen und Moden vom Untergang der alten Welt bis zum Beginn des 20.Jhs., 8 Bde., München 1907-1925.
- H. Boehnecke/ R. Johannismeier, Das Buch der Vaganten, 1987
 H. Boehnecke/ R. Johannismeier: Das Buch der Vaganten. Spieler, Huren, Leutbetrüger, Köln 1987.

- H. H. Borchardt, Das europäische Theater im Mittelalter, 1969
H. H. Borchardt: Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Reinbek bei Hamburg 1969.
- H. Borger, Die mittelalterliche Stadt als Abbild, 1974
H. Borger: Die mittelalterliche Stadt als Abbild des himmlischen Jerusalem, in: Symbolon, NF, Bd.2, 1974, S.21-48.
- G. Böth, Kleidungsforschung, 1988
G. Böth: Kleidungsforschung, in: Grundriss der Volkskunde: Einführung in die europäische Ethnologie, hg. v. R. W. Brednich, Berlin 1988, S.153-169.
- F. Boucher, 20.000 Years of Fashion, 1987
F. Boucher: 20.000 Years of Fashion. The History of Costume and personal adornment, (1965) New York 1987.
- 'Sebastian Brant', Das Narrenschiff, 1968 'Sebastian Brant', Das Narrenschiff. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgabe, hg. v. M. Lemmer (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N.F.5), Tübingen 1968.
- F. Braudel, Kleidung und Mode, 1985
F. Braudel: Kleidung und Mode, in: Ders., Sozialgeschichte des 15.-18.Jahrhunderts, Bd.I: Der Alltag, München 1985, S.332-357.
- F. Braudel/ G. Duby/ M. Aymard, Die Welt des Mittelmeeres, 1990
F. Braudel/ G. Duby/ M. Aymard: Die Welt des Mittelmeeres, (1985) Frankfurt am Main 1990.
- J. Braun, Die liturgischen Paramente, 1924
J. Braun: Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit, Freiburg i. Br. 1924.
- J. Braun, Die Tracht und Attribute der Heiligen, 1943
J. Braun: Die Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Stuttgart 1943.
- M. Braun-Ronsdorf, Reisekleidung, 1962
M. Braun-Ronsdorf: Reisekleidung, in: Ciba-Rundschau 3, 1962, S.12-30.
- W. Brauneck, Die Welt als Bühne, Bd.1, 1993
W. Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Bd.1, Stuttgart/ Weimar 1993.
- W. Braunfels, Nimbus und Goldgrund, 1950
W. Braunfels: Nimbus und Goldgrund, in: Das Münster, 3, 1950, S.321-334.
- H. Bredekamp, Renaissancekultur als >Hölle<, 1988
H. Bredekamp: Renaissancekultur als >Hölle<: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, in: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, hg. v. M. Warnke (1973), Frankfurt am Main 1988.
- H. Bredekamp, "Du lebst und thust mir nichts", 1991
H. Bredekamp: "Du lebst und thust mir nichts", in: Aby Warburg, 1991, S.1-7.
- H. Bredekamp, Ein Mißverständnis als schöpferischer Dialog, 1991
H. Bredekamp: Ein Mißverständnis als schöpferischer Dialog. Bemerkungen zur Antikenrezeption der Romanik, in: Kunstforum, Bd.111, Januar/ Februar 1991, S.98-107.
- H. Bredekamp, Der simulierte Benjamin, 1992
H. Bredekamp: Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Anmerkungen zu seiner Aktualität, in: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, hg. v. A. Berndt u.a., Berlin 1992.

- H. Bredekamp, Florentiner Fußball, 1993
H. Bredekamp: Florentiner Fußball: Die Renaissance der Spiele. Calcio als Fest der Medici, Frankfurt/ New York/ Paris 1993.
- H. Bredekamp, 'Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß', 1995
H. Bredekamp: Eine Laudatio. Das Werk von Christo und Jeanne-Claude als Beitrag zur Zusammenführung von Kunst und Wissenschaft, in: Kunst, Symbolik und Politik: Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß, hg. v. A. Klein/ I. Braun, Opladen 1995, S.133-140
- N. Bremer, Das Bild der Juden in den Passionsspielen, 1986
N. Bremer: Das Bild der Juden in den Passionsspielen in der bildenden Kunst des deutschen Mittelalters (= Europäische Hochschulschriften I, Bd.892), Frankfurt a.M./ Bern/ New York 1986.
- D. Brett-Evans, Von Hrotsvit bis Folz , 2 Bde., 1975
D. Brett-Evans: Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach. Eine Geschichte des mittelalterlichen deutschen Dramas (= Grundlagen der Germanistik, 15), 2 Bde., Berlin 1975.
- H. Brockmann, Die Spätzeit der Kölner Malerschule, 1924
H. Brockmann: Die Spätzeit der Kölner Malerschule. Der Meister von St. Severin und der Meister der Ursulalegende (= Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, Bd.VI), Bonn/ Leipzig 1924.
- W. Brückner, Kleidungsforschung aus der Sicht der Volkskunde, 1985
W. Brückner: Kleidungsforschung aus der Sicht der Volkskunde, in: Mode-, Tracht-, Regionale Identität. Historische Kleidungsforschung heute. Referate des internationalen Symposions im Museumsdorf Cloppenburg, Cloppenburg 1985, S.13-22.
- E. Brüggem, Weltliche Kleidung, 1988
E. Brüggem: Weltliche Kleidung im hohen Mittelalter. Anmerkungen zu neueren Forschungen (= Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 110), Tübingen 1988, S.202-228.
- E. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik, 1989
E. Brüggem: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13.Jahrhunderts (= Beihefte zum Euphorion, H. 23), Heidelberg 1989.
- W. Bruhn, Der Hut und seine Geschichte, 1936
W. Bruhn: Der Hut und seine Geschichte, in: Der Filzhut, seine Geschichte und Herstellung, Berlin 1936.
- W. Bruhn/ M. Tilke, Kostümgeschichte in Bildern, 1985
W. Bruhn/ M. Tilke: Kostümgeschichte in Bildern. Eine Übersicht der Kostüme aller Zeiten und Völker vom Altertum bis zur Neuzeit einschließlich der Volkstrachten Europas und der Trachten der außereuropäischen Länder, Tübingen (1955) 1985.
- M. Brunzema, Der Lukasaltar, 1995
M. Brunzema: Der Lukasaltar des Hinrik Bornemann und sein Werkstattkreis, phil. Diss., Darmstadt 1995.
- R. Budde, Köln und seine Maler, 1986
R. Budde: Köln und seine Maler 1300-1500, Köln 1986.
- N. Bulst, Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung, 1988
N. Bulst: Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung in Deutschland (13.-Mitte 16.Jahrhundert), in: Renaissance du Pouvoir Legislatif et Genèse de l'Etat, Montpellier 1988, S.29-57.
- J. Bumke, Höfische Kultur, 1986
J. Bumke: Höfische Kultur, 2 Bde., München 1986.

- H. Busch, Der Kalvarienberg der Katharinenkirche, 1940
H. Busch: Der Kalvarienberg der Katharinenkirche in der Hamburger Kunsthalle. Beitrag zu einer hamburgischen Kunstgeschichte, in: Zeitschrift für Hamburgische Geschichte, 39, 1940, S.179-196.
- H. Busch, Meister des Nordens, 1943
H. Busch: Meister des Nordens. Die Altniederdeutsche Malerei 1450-1550, Hamburg 1943.
- F.O. Büttner, Imitatio Pietatis, 1983
F.O. Büttner: Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung, Berlin 1983.
- H. Byrda, Die "Meditationes vitae Christi", 1926
H. Byrda: Die "Meditationes vitae Christi" und ihr Verhältnis zur bildenden Kunst, phil. Diss. (masch.), Wien 1926.
- C. Cahen, Commercial Relations, 1980
C. Cahen: Commercial Relations between the Near East and Western Europe from the VIIth to the XIth century, in: Islam and the Medieval West. Aspects of intercultural Relations, New York 1975, S.1-25.
- J. Chambers, The devil's horseman, 1979
J. Chambers: The devil's horseman: The Mongol invasion of Europe, London 1979.
- D. Chapeaurouge, Zur Symbolik des Erdbodens, 1964
D. Chapeaurouge: Zur Symbolik des Erdbodens, in: Das Münster, 17, Heft 1/2, 1964, S.38-58.
- G.A. Closs, Der Harnisch der Übergangszeit, 1930
G.A. Closs: Der Harnisch der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance (1495-1520), in: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde, N.F., Bd.3, Heft 7, 1930, S.19-21, 147-151.
- M. Closson/P. Mane/F. Piponnier, Le costume paysan, 1984
M. Closson/P. Mane/F. Piponnier: Le costume paysan au Moyen Age: Sources et Méthodes, in: L'Ethnographie, 80, 1984, S.291-308.
- Codex Aureus Epternacensis, 1956
Codex Aureus Epternacensis. Das goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, München 1956.
- Codex Falkensteinensis, 1978
Codex Falkensteinensis. Die Rechtsaufzeichnungen der Grafen von Falkenstein von E. Noichl (= Quellen und Erörterungen zur Bayrischen Geschichte, N.F., Bd.XXIX) München 1978.
- E. Crowfoot/F. Pritchard/K. Staniland, Textiles and Clothing, 1992
E. Crowfoot/F. Pritchard/K. Staniland: Textiles and Clothing c. 1150 - c. 1450 (= Medieval Finds from Excavations in London, 4), London 1992.
- C.D. Cuttler, Exotics in the 15th century Netherlandish Art, 1984
C.D. Cuttler: Exotics in the 15th century Netherlandish Art, in: Liber Amicorum Herman Liebaers, Brüssel 1984, S.419-434.
- W. Danckert, Unehrlche Leute, 1963
W. Danckert: Unehrlche Leute. Die verfehmten Berufe, Bern/ München 1963.
- H.W. Davies, Bernhard von Breydenbach, 1971
H.W. Davies: Bernhard von Breydenbach and his Journey to the Holy Land, 1483-4, London 1971.
- J. De Somogyi, A short history of oriental trade, 1968
J. De Somogyi: A short history of oriental trade, Hildesheim 1968.

- J. Deer, *Der Gegenstoß des Abendlandes*, 1960
 J. Deer: *Der Gegenstoß des Abendlandes: Die Kreuzzüge in Islam und Abendland. Begegnung zweier Welten. Eine Vortragsreihe*, hg. v. M. Asad/ H. Zbinden, Olten/ Freiburg i. Br. 1960, S.73-98.
- B. Deneke, *Die Kennzeichnung von Juden*, 1993
 B. Deneke: *Die Kennzeichnung von Juden*, in: *Visualisierung städtischer Ordnung* 1993, S.240-252.
- L.G. Deruisseau, *Samt und Seide*, 1957
 L.G. Deruisseau: *Samt und Seide in der italienischen Renaissance*, in: *Ciba-Rundschau* 17, 1957, S.603-608.
- The Dictionary of Art*, 1996
The Dictionary of Art, edited by J. Turner, London/ New York, 1996.
- P. Dinzelbacher, *Judastraditionen*, 1977
 P. Dinzelbacher: *Judastraditionen*, Wien 1977.
- L. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie*, 1978
 L. Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1978.
- Documenta Textilia*, 1981
Documenta Textilia. Festschrift für S. Müller-Christensen, München 1981.
- C.R. Dodwell, *The pictorial arts*, 1993
 C.R. Dodwell: *The pictorial arts of the West 800-1200* (Yale University Press, Pelican History of Art), New Haven/ London 1993.
- H.-P. Duerr, *Nacktheit und Scham*, 1988
 H.-P. Duerr: *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Frankfurt/M. 1988.
- H. Ebner, *Der Bauer in der mittelalterlichen Historiographie*, 1984
 H. Ebner: *Der Bauer in der mittelalterlichen Historiographie*, in: *Bäuerliche Sachkultur des Spätmittelalters* 1984, S.92-124.
- K.K. Eberlein, *Der Bauer in der Kunst*, 1935
 K.K. Eberlein: *Der Bauer in der Kunst*, in: *Die Kunst*, 71, 1935.
- W.P. Eckert, *Der Trienter Judenprozeß*, 1995
 W.P. Eckert: *Der Trienter Judenprozeß und seine Folgen*, in: *Kat. 'Die Macht der Bilder'*, 1995, S.86-101.
- L.C. Eisenbarth, *Kleiderordnungen der deutschen Städte*, 1962
 L.C. Eisenbarth: *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums (= Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft, Bd.32)*, Göttingen/ Berlin/ Frankfurt 1962.
- C. Eisler, *The Genius*, 1988
 C. Eisler: *The Genius of Jacopo Bellini*, New York 1988.
- I. Elbogen/ E. Sterling, *Die Geschichte der Juden in Deutschland*, 1982
 I. Elbogen/ E. Sterling: *Die Geschichte der Juden in Deutschland*, Wiesbaden 1982.
- A. Engelbert, *Conrad von Soest*, 1995
 A. Engelbert: *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400*, Dortmund/ Köln 1995.
- S. Epperlein, *Der Bauer im Bild*, 1975
 S. Epperlein: *Der Bauer im Bild des Mittelalters*, o. O. 1975.
- A. Erlande-Brandenburg, *Triumph der Gotik*, 1988
 A. Erlande-Brandenburg: *Triumph der Gotik 1260-1380 (= Universum der Kunst, 34)*, München 1988.

- R. Ettinghausen, Muslim decorative arts, 1975
 R. Ettinghausen: Muslim decorative arts and painting. Their Nature and Impact on the Medieval West, in: Islam and the Medieval West. Catalogue University Art Gallery 6.4.-4.5.1975, Catalogue and Papers of the Ninth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghampton 1975, S.8-27.
- R. Ettinghausen, Der Einfluß der angewandten Künste, 1989
 R. Ettinghausen: Der Einfluß der angewandten Künste und der Malerei des Islam auf die Künste Europas, in: Kat. 'Europa und der Orient', 1989, S.78ff.
- 'Das Evangeliar Heinrich des Löwen', 1988
 'Das Evangeliar Heinrich des Löwen', v. E. Klemm, Frankfurt am Main 1988.
- J. von Falke, Die deutsche Trachten- und Modewelt, 1858
 J. von Falke: Die deutsche Trachten- und Modewelt. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte, Bd.1 (= Deutsches Leben, 1), Leipzig 1858.
- O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, 1913
 O. von Falke: Kunstgeschichte der Seidenweberei, 2 Bde., Berlin 1913.
- G. Feher, Türkische Miniaturen, 1978
 G. Feher: Türkische Miniaturen aus den Chroniken der ungarischen Feldzüge, Budapest/Wiesbaden 1978.
- S. H. Ferber, Crucifixion iconography, 1963
 S. H. Ferber: Crucifixion iconography in Carolingian ivory carving of the Luithard and Metz groups, phil. Diss., New York 1963.
- H. Fichtenau, Lebensordnungen, 1992
 H. Fichtenau: Lebensordnungen des 10.Jahrhunderts. Studien über Denkart und Existenz im einstigen Karolingerreich, Stuttgart (1984) 1992.
- R. Fink/ H. Schwarzer, Die ewige Passion, 1970
 R. Fink/ H. Schwarzer: Die ewige Passion. Phänomen Oberammergau, Düsseldorf/ Wien 1970.
- E. Firmenich-Richartz, Der Meister von St. Severin, 1892
 E. Firmenich-Richartz: Der Meister von St. Severin, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 5, 1892, Sp.308.
- E. Flemming, Das Textilwerk, 1957
 E. Flemming: Das Textilwerk. Gewebe von der Spätantike bis zum Anfang des 19.Jh. einschließlich Ostasien und Perus (neubearbeitet von R. Jacques), Tübingen 1957.
- H.-F. Foltin, Die Kopfbedeckungen und ihre Bezeichnungen, 1963
 H.-F. Foltin: Die Kopfbedeckungen und ihre Bezeichnungen im Deutschen (= Deutsche Wertforschungen zu europäischen Bezügen, 3), Gießen 1963.
- W. Fraenger, Matthias Grünewald, 1988
 W. Fraenger: Matthias Grünewald, Dresden 1988.
- Fragments for a history of the Human Body, 1989
 Fragments for a history of the Human Body, hg. v. M. Feher/ R. Nadaft/ N. Taci, New York 1989.
- Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, 1992
 Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, hg. v. A. Berndt u.a., Berlin 1992.
- E. Frenzel, Die Judengestalten, 1940
 E. Frenzel: Die Judengestalten auf der deutschen Bühne. Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte, München 1940.

- F. Frey, Gottesmörder und Menschenfeinde, 1991
 F. Frey, Gottesmörder und Menschenfeinde. Zum Judenbild in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt, 1991, S.35-51.
- M.J. Friedländer, Von van Eyck bis Bruegel, 1986
 M.J. Friedländer: Von van Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, (1956), Frankfurt am Main 1986.
- L./F. Funcken, Rüstungen und Kriegsgerät im Mittelalter, 1979
 L./ F. Funcken: Rüstungen und Kriegsgerät im Mittelalter (8.-15.Jh.), München 1979.
- G. Freytag, Bilder, 1987
 G. Freytag: Bilder aus der deutschen Vergangenheit, hg. v. H. Pleticha, (1978) Hamburg 1987.
- W. Gasser, Das Gewand in der Formensprache Grünewalds, 1962
 W. Gasser: Das Gewand in der Formensprache Grünewalds, phil. Diss., Winterthur 1962.
- K. Geissler, Die Juden in Deutschland und Bayern, 1976
 K. Geissler: Die Juden in Deutschland und Bayern bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, München 1976.
- Gepeinigt, begehrt, vergessen, 1992
 Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hg. v. K. Schreiner/ N. Schnitzler, München 1992.
- B. Geremek, Geschichte der Armut, 1988
 B. Geremek: Geschichte der Armut. Elend und Barmherzigkeit in Europa, München 1988.
- V. Gervers, The influence of Ottoman Turkish Textiles, 1982
 V. Gervers: The influence of Ottoman Turkish Textiles and Costume, in: Eastern Europe with particular reference to Hungary (= History, Technology, and Art Monographs, 4), Ontario 1982.
- Geschichte der deutschen Kunst 1350-1470, 1981
 Geschichte der deutschen Kunst 1350-1470, hg. v. E. Ullmann, Leipzig 1981.
- Geschichtliche Grundbegriffe 1972
 Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. v. O. Brunner/ W. Konze/ R. Koselleck, Stuttgart 1972.
- N.T. Gidal, Die Juden in Deutschland, 1988
 N.T. Gidal: Die Juden in Deutschland, Gütersloh 1988.
- J. Glenzdorf/F. Teichel, Henker, Schinder, 1970
 J. Glenzdorf/F. Teichel: Henker, Schinder und arme Sünder. Beiträge zur Geschichte des deutschen Scharfrichter- und Abdeckerwesens, 1. Bd., Bad Münder am Deister, 1970.
- H.G. Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei, 1974
 H.G. Gmelin: Spätgotische Tafelmalerei, München/ Berlin 1974.
- Gottfried von Straßburg, Tristan 1990
 Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde, hg. v. G. Weber, Darmstadt 1990.
- M. Grams-Thieme, Lebendige Steine, 1988
 M. Grams-Thieme: Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaille Malerei des 15. und frühen 16.Jahrhunderts, Diss. Köln 1988.
- F. Graus, Randgruppen der städtischen Gesellschaft, 1981
 F. Graus: Randgruppen der städtischen Gesellschaft im Spätmittelalter, in: Zeitschrift für Historische Forschung, 8.Bd., 1981, S.385-437.

- F. Graus, Pest, Geissler, Judenmorde, 1986
F. Graus: Pest, Geissler, Judenmorde - das 14.Jh. als Krisenzeit (= Veröffentlichungen des Max Plancks Instituts für Geschichte, 3) Göttingen 1986.
- F. Graus, Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt, 1991
F. Graus: Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt, in: Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt, 1991, S.53-65.
- J. Gregor, Das Bühnenkostüm, 1925
J. Gregor: Das Bühnenkostüm in historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse (= Wiener Szenische Kunst, Bd.II), Zürich/ Leipzig/ Wien 1925.
- W. Greisenegger, Der Wandel der Farbigkeit, 1964
W. Greisenegger: Der Wandel der Farbigkeit, Wien 1964.
- E.G. Grimme, Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei, 1988
E.G. Grimme: Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei, Köln 1988.
- A. Groß, La Folie, 1990
A. Groß: La Folie. Wahnsinn und Narrheit im spätmittelalterlichen Text und Bild (= Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), Heidelberg 1990.
- K. Groß, Menschenhand und Gotteshand, 1985
K. Groß: Menschenhand und Gotteshand in Antike und Christentum, hg. v. W. Speyer, Stuttgart 1985.
- R. Gruber, Die deutsche Frauenkleidung, 1939
R. Gruber: Die deutsche Frauenkleidung zur Zeit der Reformation, phil. Diss., Würzburg 1939.
- W. Grundmann, Die Sprache des Altars, 1966
W. Grundmann: Die Sprache des Altars. Zur Glaubensaussage im deutschen Flügel- und Schreinaltar, Berlin 1966.
- A. Güdesen, Das weltliche Kostüm im italienischen Trecento, 1933
A. Güdesen: Das weltliche Kostüm im italienischen Trecento I: Die Hauptbekleidungsstücke 1330-1380, phil. Diss., Berlin 1933.
- E. Guldán, Eva und Maria, 1966
E. Guldán: Eva und Maria, Graz/ Köln 1966.
- A. L. Guthmann, Die Tuchmacherei in Flandern, 1937
A. L. Guthmann: Die Tuchmacherei in Flandern, Ciba-Rundschau, 14, 1937, S.478-511.
- W. S. Heckscher, Die Genesis der Ikonologie, 1991
W. S. Heckscher: Die Genesis der Ikonologie, in: Ikonographie und Ikonologie, 1991, S.112-164.
- B. Haendcke, Der Bauer in der deutschen Malerei, 1912
B. Haendcke: Der Bauer in der deutschen Malerei von 1470 - 1550, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 35, 1912, S.385-401.
- K. Hahn-Jänecke, Ein wiederentdeckter Altar des Hans Raphon, 1965
K. Hahn-Jänecke: Ein wiederentdeckter Altar des Hans Raphon in der Národní Galerie zu Prag, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, IV, 1965, S.115-136.
- R. Hammerstein, Tanz und Musik des Todes, 1980
R. Hammerstein: Tanz und Musik des Todes, Bern 1980.
- G. Hampel-Kallbrunner, Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen, 1962
G. Hampel-Kallbrunner: Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen mit besonderer Berücksichtigung Österreich, Wien 1962.

- H. Hanckel, Narrendarstellungen, 1952
H. Hanckel: Narrendarstellungen im Spätmittelalter, Diss. Freiburg i. Brsg. 1952.
- H.H. Hansen, Mongol costumes, 1993
H.H. Hansen: Mongol costumes, London 1993.
- W. Hansen, Aufgaben der historischen Kleidungsforschung, 1980
W. Hansen: Aufgaben der historischen Kleidungsforschung, in: Geschichte der Alltagskultur, hg. v. G. Wiegelmann, Münster 1980, S.149-174.
- K. Harather, Haus-Kleider, 1995
K. Harather: Haus-Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur, Wien/ Köln/ Weimar 1995.
- C. Harbison, Eine Welt im Umbruch, 1995
C. Harbison: Eine Welt im Umbruch. Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden, Köln 1995.
- J.W. Harris, Medieval Theater in Context, 1992
J.W. Harris: Medieval Theater in Context. An introduction, London/ New York 1992.
- W. Hartung, Spielmannsleben und Randexistenz, 1983
W. Hartung: Spielmannsleben und Randexistenz, in: Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte, Bd. XXXV, 1983, Heft 1).
- W. Hartung, Gesellschaftliche Randgruppen, 1986
W. Hartung: Gesellschaftliche Randgruppen im Spätmittelalter, in: Städtische Randgruppen und Minderheiten (= Veröffentlichungen des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung, Bd.13), Sigmaringen 1986.
- R. Harvey, 'Gelwez Gebendel', 1974/75
R. Harvey: 'Gelwez Gebendel' - The "Kulturmorphologie" of a Topos, in: German Life and Letters, 28, 1974/75, S.263-285.
- S. Haskins, Die Jüngerin, 1994
S. Haskins: Die Jüngerin. Maria Magdalena und die Unterdrückung der Frau in der Kirche, Bergisch Gladbach 1994.
- M. Hasse, Die törichten und die klugen Jungfrauen, 1961
M. Hasse: Die törichten und die klugen Jungfrauen (= Lübecker Museumshefte, 3), Lübeck 1961.
- M. Hasse, Von der Mode und von Kleidern, 1973
M. Hasse: Von der Mode und von Kleidern (= Lübecker Museumshefte, 11), Lübeck 1973.
- G. Haupt, Die Farbensymbolik, 1941
G. Haupt: Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte, Diss. Leipzig 1941.
- T. Hausamann, Die tanzende Salome, 1980
T. Hausamann, Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500. Ikonographische Studien, Diss. Zürich 1980.
- R. Haussherr, Der tote Christus am Kreuz, 1963
R. Haussherr: Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes, phil. Diss., Bonn 1963.
- A. Haverkamp, Die Judenverfolgung, 1981
A. Haverkamp: Die Judenverfolgung zur Zeit des Schwarzen Todes im Gesellschaftsgefüge deutscher Städte, in: Zur Geschichte der Juden im Deutschland des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, 1981, S.27-93.

- A. Haverkamp/F.-J. Ziwes, Juden in der christlichen Umwelt, 1992
A. Haverkamp/F.-J. Ziwes: Juden in der christlichen Umwelt während des späten Mittelalters (= Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 13), Berlin 1992.
- E. Heinemeyer, Zwei gotische Frauenhaarnetze, 1966
E. Heinemeyer: Zwei gotische Frauenhaarnetze, in: Waffen- und Kostümkunde 8, 1966, S.13-22.
- J. Heinzle, Modernes Mittelalter, 1994
J. Heinzle: Modernes Mittelalter, in: Modernes Mittelalter, Frankfurt/ M./ Leipzig 1994, S.9-29.
- P. Helas, Der hl. Sebastian von Jacopo de'Barbari, 1995
P. Helas, Der hl. Sebastian von Jacopo de'Barbari, in: Kat. 'Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod'. Die Beständigkeit einiger Bildkonzepte im 15., 16. und 20.Jh., Wien Graphische Sammlungen Albertina, Wien 1995, S.116f.
- P. Helas, Lebende Bilder, 1997
P. Helas: Lebende Bilder. Ein Phänomen der italienischen Festkultur des Quattrocento, phil. Diss., Berlin 1997.
- J. Herald, Renaissance Dress, 1981
J. Herald: Renaissance Dress in Italy 1400-1500 (= The History of Dress Series, Volume 2), London 1981.
- S.M. Hermann, Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte, 1917
S.M. Hermann: Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte, Berlin 1917.
- D. Hess, Meister um das >mittelalterliche Hausbuch<, 1994
D. Hess: Meister um das >mittelalterliche Hausbuch<: Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994.
- T. Hetzer, Giotto, 1981
T. Hetzer: Giotto. Grundlagen der neuzeitlichen Kunst. Schriften T. Hetzers, Bd.1, Mittenwald/ Stuttgart 1981.
- W. Heyd, Geschichte des Levantehandels, 2 Bde., 1879
W. Heyd: Geschichte des Levantehandels im Mittelalter, 2 Bde., Stuttgart 1879.
- A. von Heyden, Die Tracht der Kulturvölker, 1987
A. von Heyden: Die Tracht der Kulturvölker vom Zeitalter Homers bis zum Beginne des XIX Jahrhunderts. Reprint der Originalausgabe 1889, Leipzig 1987.
- M. Heyne, Körperpflege und Kleidung, 1903
M. Heyne: Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16.Jh. (= Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer, 3), Leipzig 1903.
- B. Hinz, Nackt/ Akt, 1993
B. Hinz: Nackt/ Akt - Dürer und der "Prozeß der Zivilisation", in: Städeljahrbuch, NF 14, 1993, S.199-230.
- C. Hippler, Die Reise nach Jerusalem, 1987
C. Hippler: Die Reise nach Jerusalem. Untersuchungen zu den Quellen, zum Inhalt und zur literarischen Struktur der Pilgerberichte des Spätmittelalters (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd.968), Frankfurt am Main/ Bern/ New York 1987.
- T. Hirthe, Martin Schongauer, 1991
T. Hirthe: Zur Ikonographie im graphischen Werk Martin Schongauers, in: Martin Schongauer, das Kupferstichwerk, Ausstellung zum 500. Todesjahr, München 11. September - 10. November 1991, München 1991, S.19-34.
- A. Hollander, Seeing through clothes, 1993
A. Hollander: Seeing through clothes, (1975) Berkeley/ Los Angeles/ London 1993.

- F. Hottenroth: Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften, 1879-1891
 F. Hottenroth: Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit, Bd.1-2, Stuttgart 1879-1891.
- H. Hundsichler, 'Innovation' und 'Kontinuität', 1984
 H. Hundsichler: 'Innovation' und 'Kontinuität' als Determinanten von Alltag und Fortschritt, in: Alltag und Fortschritt im Mittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 1. Oktober 1984 (= Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Nr.8), Wien 1984, S.65-82.
- J.C. Hutchinson, Ex ungue Leonem, 1985
 J.C. Hutchinson: Ex ungue Leonem. Die Geschichte der Hausbuchmeister-Frage, in: Vom Leben im späten Mittelalter, 1985, S.11-29.
- W. Hütt, Deutsche Malerei, 1974
 W. Hütt: Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution, Leipzig 1974.
- Ikonographie und Ikonologie, 1991
 Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd.I, hg. v. E. Kaemmerling, (1979) Köln 1991.
- F. Irsigler/ A. Lassotta, Bettler und Gaukler, 1984
 F. Irsigler/ A. Lassotta: Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker. Randgruppen und Außenseiter in Köln 1300-1600. Aus der Kölner Stadtgeschichte, Köln 1984.
- G. Jaacks, Städtische Kleidung, 1983
 G. Jaacks: Städtische Kleidung im Mittelalter, in: Kat. 'Aus dem Alltag der spätmittelalterlichen Stadt' (= Hefte des Focke Museums, 62), Bremen 1983, S.219-233.
- G. Jaacks, Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz, 1993
 G. Jaacks: Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz, in: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn), hg. v. H. Freytag (= Niederdeutsche Studien, Bd.39), Köln/ Weimar/ Wien 1993.
- E. Jammers, Das königliche Liederbuch, 1965
 E. Jammers: Das königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs. Eine Einführung in die sog. Manessische Handschrift, Heidelberg 1965.
- H. Jansky, Das osmanische Reich, 1971
 H. Jansky: Das osmanische Reich von 1453-1648, in: Handbuch der Europäischen Geschichte, Bd.3, Stuttgart 1971, Sp.1170-1188.
- G. Jaritz, Das 'Neue' im Alltag des Spätmittelalters, 1984
 G. Jaritz: Das 'Neue' im 'Alltag' des Spätmittelalters. Annahme - Zurückweisung - Forderung, in: Alltag und Fortschritt im Mittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 1. Oktober 1984 (= Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Nr.8), Wien 1984, S.83-94.
- G. Jaritz, Gemeinsamkeit und Widerspruch, 1987
 G. Jaritz: Gemeinsamkeit und Widerspruch. Spätmittelalterliche Volkskultur aus der Sicht von Eliten, in: Volkskultur des europäischen Mittelalters (= Böblinger Forum, Bd.I), Stuttgart 1987, S.15-33.
- G. Jaritz, Mittelalterliche Realienkunde, 1988
 G. Jaritz: Mittelalterliche Realienkunde und Fragen von Terminologie und Typologie. Probleme, Bemerkungen und Vorschläge am Beispiel Kleidung, in: Terminologie und Typologie, 1988, S.7-19.
- G. Jaritz, "Seiden Päntel an den Knien" oder: Die Hoffart liegt im Detail, 1988
 G. Jaritz: "Seiden Päntel an den Knien" oder: Die Hoffart liegt im Detail, in: Ut populus ad historiam trahantur. FS für H. Ebner, hg. v. G. M. Dienes u.a., Graz 1988, S.63-74.
- G. Jaritz, Die Bruoch, 1992
 G. Jaritz: Die Bruoch, in: Symbole des Alltags. Alltag der Symbole 1992, S.395-415.

- G. Jaritz, Das Bild des >Negativen<, 1993
 G. Jaritz: Das Bild des >Negativen<, in: Visualisierung städtischer Ordnung 1993, S.205-213.
- G. Jaritz, Schnabelschuh und Hörnerhaube, 1994/ 95
 G. Jaritz: Schnabelschuh und Hörnerhaube oder: Bild, Sachkultur und Kontextualisierung (8. Österreichischer Kunsthistorikertag. Vergangenheit in der Gegenwart - Gegenwart in der Kunstgeschichte. 26.-29. Oktober 1995, Krems), in: Kunsthistoriker, Jahrgang 11/ 12, 1994/ 95, S.8-12.
- G. Jaritz, "Et est ymago ficta non veritas", 1996
 G. Jaritz: "Et est ymago ficta non veritas". Sachkultur und Bilder des späten Mittelalters, in: "Pictura quasi fictura", Wien 1996, S.9-13.
- Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt, 1991
 Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt, hg. v. A. Ebenbauer/ K. Zatloukal, Wien/ Köln 1991.
- Juden im Mittelalter, 1976
 Juden im Mittelalter (= Historische Texte - Mittelalter, 17), hg. v. D. Berg/ H. Steur, Göttingen 1976.
- Jüdisches Lexikon 1927-1930
 Jüdisches Lexikon, 5 Bde., Berlin 1927-1930.
- W. von Jülich, Die Regesten der Erzbischöfe von Köln, Fünfter Band, Köln 1973
 W. von Jülich: Die Regesten der Erzbischöfe von Köln im Mittelalter, Fünfter Band (1332-1349), v. W. Janssen (= Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, XXI), Köln/ Bonn 1973.
- R. Jütte, Windfang und Wetterhahn, 1988
 R. Jütte: Windfang und Wetterhahn. Die Kleidung der Bettler und Vaganten, in: Terminologie und Typologie, 1988.
- R. Jütte, Abbild und soziale Wirklichkeit, 1988
 R. Jütte: Abbild und soziale Wirklichkeit des Bettler- und Gaunertums zu Beginn der Neuzeit, Köln/ Wien 1988.
- R. Jütte, Kleidung als identitätsstiftendes Merkmal, 1993
 R. Jütte: Stigma-Symbole. Kleidung als identitätsstiftendes Merkmal bei spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Randgruppen (Juden, Dirnen, Aussätzige, Bettler), in: Zwischen Sein und Schein, 1993, S.65-89.
- 'Kaiser, Gott und Bauer', 1975
 'Kaiser, Gott und Bauer'. Die Zeit des Deutschen Bauernkrieges im Spiegel der Literatur, Berlin 1975.
- D. Kamper/ L. Wulf, Die Wiederkehr des Körpers, 1982
 D. Kamper/ L. Wulf: Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt/ M. 1982.
- R.M. Karras, 'Holy Harlots', 1990
 R.M. Karras: 'Holy Harlots': Prostitute saints in Medieval Legend, in: Journal of the History of Sexuality, 1, 1990.
- Kat. Altdeutsche Gemälde, 1972
 Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland. Vollständiger Kat. II.Bd., v. G. Goldberg/ G. Scheffler. Gemäldekataloge, Bd.XIV, Bayrische Staatsgemäldesammlungen München, München 1972.
- Kat. Alte Pinakothek, 1986
 Alte Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München 1986.

- Kat. Altkölner Malerei, 1990
 Katalog der Altkölner Malerei von F.G. Zehnder (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, XI), Köln 1990.
- Kat. 'Aus dem Alltag der spätmittelalterlichen Stadt', 1983
 Aus dem Alltag der spätmittelalterlichen Stadt (= Hefte des Focke Museums, 62), Bremen 1983.
- Kat. Der Maler Derick Baegert, 1937
 Kat. Der Maler Derick Baegert und sein Kreis, Münster 1937.
- Kat. 'Meister Bertram', 1965
 'Meister Bertram', v. H. Platte (= Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle, I), Hamburg 1965.
- Kat. 'Codex Manesse', 1988
 'Codex Manesse' Kat. zur Ausstellung 12. Juni - 2. Oktober 1988, hg. v. E. Mittler/ W. Werner (= Heidelberger Bibliotheksschriften, 30), Heidelberg 1988.
- Kat. Lucas Cranach, 1994
 Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Kat. Haus der Bayrischen Geschichte, hg. v. C. Grimm/ J. Erichsen/ E. Brockhoff (= Veröffentlichungen zur Bayrischen Geschichte und Kultur, Nr. 26/94), Regensburg 1994.
- Kat. Die deutschen und niederländischen Gemälde, 1992
 Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, v. M. Wolfson. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Hannover 1992.
- Kat. Albrecht Dürer, 1971
 Albrecht Dürer 1471-1971. Ausstellung Nürnberg 21. Mai- 1. August 1971, München 1971.
- Kat. Europäische Textilien, 1963
 Europäische Textilien. Außereuropäische Textilien. Sammlungskatalog des Kunstgewerbemuseums Zürich, hg. v. E. Billeter, Zürich 1963.
- Kat. Europas ehrwürdige Universitäten, 1974
 Europas ehrwürdige Universitäten, Regensburg 1974.
- Kat. 'Europa und der Orient', 1989
 Kat. 'Europa und der Orient', Berlin 1989.
- Kat. 'Die Falte', 1987
 Die Falte. Ein Konstitutivum menschlicher Kleidung? Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Februar/ März 1987, Wien 1987.
- Kat. Meister Franke, 1969
 Meister Franke und die Kunst um 1400. Ausstellung Hamburg 30. August - 19. Oktober 1969, Hamburg 1969.
- Kat. Französische Gotik, 1978
 Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der österreichischen Nationalbibliothek O. Pächter gewidmet, 16. Juni - 17. Oktober 1978, Graz 1978.
- Kat. Die Gemälde des 13.-16. Jh.
 Die Gemälde des 13.-16. Jh., Katalog des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg, Leipzig 1937.
- Kat. Gemäldegalerie Berlin, 1986
 Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde, Berlin 1986.
- Kat. Giotto to Dürer 1991
 Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery, v. J. Dunkerton/ S. Foister/ D. Gordon/ N. Penny, New Haven/ London 1991.

- Kat. GNM, 1994
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Führer durch die Sammlungen, (1977) München 1994.
- Kat. 'Die Heiligen Drei Könige', 1982
Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung, Köln 1982.
- Kat. Heinrich der Löwe, 1995
Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235, Kat. der Ausstellung Braunschweig 1995, Bd.1-3, hg. v. J. Luckhardt/ F. Niehoff, München 1995.
- Kat. Hans Holbein der Ältere 1965
Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Kat. Augsburg 21.8.-7.11., Augsburg 1965.
- Kat. Imagination des Unsichtbaren, 1993
Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster, Katalog Münster 13.-31. Oktober 1993, 2 Bde., Münster 1993.
- Kat. 'Die Karlsruher Passion', 1996
'Die Karlsruher Passion', Katalog Karlsruhe 4.4.-30.6.1996, Stuttgart 1996.
- Kat. Kirchliche Kunst des Mittelalters, 1981
Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. St.Annen-Museum Lübeck (= Lübecker Museumskataloge, I), Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Lübeck 1981.
- Kat. Die Kunst der Donauschule, 1965
Die Kunst der Donauschule 1490-1540. Ausstellung des Landes Oberösterreich St. Florian und Schloßmuseum Linz, 14.Mai-17.Oktober 1965, Linz 1965.
- Kat. 'Stefan Lochner', 1993
Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft, Werke, Wirkung, hg. v. F.G. Zehnder, Köln 1993.
- Kat. 'Die Macht der Bilder', 1995
Kat. 'Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen', Wien 1995.
- Kat. Maestros Antiguos, 1992
Maestros Antiguos des Museo Thyssen Bornemisza, Madrid 1992.
- Kat. Meisterwerke massenhaft, 1993
Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Stuttgart 1993.
- Kat. Hans Memling, 1994
Hans Memling, v. D. de Vos, Bruges 12. August - 15. November 1994, 2 Bde. Bruges 1994.
- Kat. Reich an Samt, 1993
Reich an Samt und Seide. Osmanische Gewebe und Stickereien, hg. v. C. Erber, Bremen 1993.
- Kat. 'Stabat Mater', 1970
'Stabat Mater'. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Kat. der Ausstellung in Salzburg, Salzburg 1970.
- Kat. Vom Jenseits ins Diesseits, 1995
Vom Jenseits ins Diesseits. Sakrale Bilder des Spätmittelalters aus den Beständen des Hessischen Landesmuseums und aus Privatbesitz, Darmstadt 16.9.95-12.11.95, Darmstadt 1995.

- Kat. Vom Leben im späten Mittelalter, 1985
 Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Amsterdam 14. März - 9. Juni, Frankfurt 5. September - 3. November 1985, Amsterdam/ Frankfurt am Main 1985.
- Kat. Wallraf-Richartz-Museum, 1986
 Wallraf-Richartz-Museum Köln. Von Stefan Lochner bis Paul Cezanne. 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung, Köln 1986.
- Kat. Westfälische Maler der Spätgotik, 1952
 Westfälische Maler der Spätgotik 1440-90, in: Westfalen, 30, 1952.
- Kat. 'Die Zeit der Staufer', 1977
 Kat. Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur, Stuttgart 1977.
- Kat. 'Zierde für ewige Zeit', 1994
 'Zierde für ewige Zeit': Das Perikopenbuch Heinrich II. Ausstellung 20. Oktober 1994 - 15. Januar 1995, hg. v. der Bayrischen Staatsbibliothek München; Bayrisches Nationalmuseum München, v. H. Fillitz/ R. Kahsnitz/ U. Kuder, Frankfurt am Main 1994.
- W. Kemp, Die Räume der Maler, 1996
 W. Kemp: Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.
- S. Kemperdick, Studien, 1992
 S. Kemperdick: Studien zu Hans Bornemann, MA, Berlin 1992.
- M. Kessler van der Heuvel, Meister der heiligen Sippe, 1987
 M. Kessler van der Heuvel: Meister der heiligen Sippe der Jüngere (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd.75), Frankfurt/M./ Bern/ New York/ Paris 1987.
- S.-J. Kim, Mode und Gegenmode, 1993
 S.-J. Kim: Mode und Gegenmode (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 40, Bd.39), Frankfurt/ M. u.a. 1993.
- H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd.1, 1966
 H. Kindermann: Theatergeschichte Europas, 1.Bd. Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1966.
- H. Kindermann, Das Theaterpublikum, 1980
 H. Kindermann: Das Theaterpublikum des Mittelalters, Salzburg 1980.
- T. Kirchner, Raumerfahrung im geistlichen Spiel, 1985
 T. Kirchner: Raumerfahrung im geistlichen Spiel des Mittelalters (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 30, Bd.20), Frankfurt/M. u.a. 1985.
- G. Kisch, The Yellow Badge, 1979
 G. Kisch: The Yellow Badge in History (= Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Juden), Sigmaringen 1979.
- B. Klesse, Darstellungen von Seidenstoffen, 1960
 B. Klesse: Darstellungen von Seidenstoffen in der Altkölner Malerei, in: Mouseion. FS für O. H. Forster, Köln 1960.
- B. Klesse, Die Seidenstoffe auf Stefan Lochners >Dombild<, 1964
 B. Klesse: Die Seidenstoffe auf Stefan Lochners >Dombild<. 800 Jahre Verehrung der hl. Drei Könige in Köln 1164-1964 (= Kölner Domblatt, 23-24, 1946), Köln 1964.
- B. Klesse, Seidenstoffe in der italienischen Malerei, 1967
 B. Klesse: Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14.Jh., Bern 1967.
- E. Kluckert, Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes, 1974
 E. Kluckert: Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes, phil. Diss., Neustrelitz 1974.

- K.-B. Knappe, Repräsentation und Herrschaftszeichen, 1974
 K.-B. Knappe: Repräsentation und Herrschaftszeichen. Zur Herrscherdarstellung der vorhöfischen Epik (= Münchner Beiträge zur Mediavistik- und Renaissanceforschung, 17), München 1974.
- U. Knefelkamp, Merkmale der Kontrolle, 1993
 U. Knefelkamp: Merkmale der Kontrolle und Ausgrenzung von Kranken in der städtischen Gesellschaft, in: Visualisierung städtischer Ordnung 1993, S.231-239.
- R. Knickmeier, Der vagabundierende Altar, 1996
 R. Knickmeier: Der vagabundierende Altar, 2 Bde., phil. Diss., Hamburg 1996.
- H. Knobloch, Subjektivität und Kunstgeschichte 1996
 H. Knobloch, Subjektivität und Kunstgeschichte (= Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd.4), Köln 1996.
- A. Knorr, Die Passionsspiele, 1990
 A. Knorr: Die Passionsspiele im allemannischen Raum, in: Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum, München 1990, S.49-60.
- A. Koch, Seidenstoffdarstellungen auf den gemalten Altären von Stefan Lochner, 1989
 A. Koch: Seidenstoffdarstellungen auf den gemalten Altären von Stefan Lochner, Magisterarbeit Bonn 1989.
- R. Koch, The Salamander in Hugo van der Goes' Garden of Eden, 1965
 R. Koch: The Salamander in Hugo van der Goes' Garden of Eden (= Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXVIII), 1965, S.323-26 and Appendix.
- G. Kocher, Zeichen und Symbole des Rechts, 1992
 G. Kocher: Zeichen und Symbole des Rechts. Eine historische Ikonographie, München 1992.
- W. Koenig, Studien zum Meister von Liesborn, 1974
 W. Koenig: Studien zum Meister von Liesborn unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte des Liesborner Hochaltars, Beckum 1974.
- C. Köhler, A history of Costume, 1963
 C. Köhler: A history of Costume, (1928) New York 1963.
- O. Koischwitz, Der Theaterherold, 1926
 O. Koischwitz: Der Theaterherold im deutschen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit, Berlin 1926.
- R. Konersmann, Der Schleier des Timanthes, 1994.
 R. Konersmann, Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik, Frankfurt am Main 1994.
- B. Könneker, Wesen und Wandlung der Narrenidee, 1966
 B. Könneker: Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant-Murner-Erasmus, Wiesbaden 1966.
- R. Konnetzke, Probleme der Beziehungen zwischen Islam und Christentum, 1962
 R. Konnetzke: Probleme der Beziehungen zwischen Islam und Christentum im spanischen Mittelalter, in: Antike und Orient im Mittelalter. Vorträge der Kölner Mediävistentagung 1950-1959 (= Miscellanea Mediavalia, Bd.1), Berlin 1962, S.219-238.
- R. Körkel-Hinkfoth, Die Parabel von den klugen und den törichten Jungfrauen, 1993
 R. Körkel-Hinkfoth, Die Parabel von den klugen und den törichten Jungfrauen (Mt. 25,1-13) in der bildenden Kunst (= Europäische Hochschulschriften, XXVIII, Bd.190), Frankfurt am Main u.a. 1993.
- P. Krenn, Die Kriegsrüstung, 1992
 P. Krenn: Die Kriegsrüstung im europäischen Mittelalter, in: H. Kühnel: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Stuttgart 1992, S.LXX-LXXXI.

- R.M. Krimmer, *Kontemplation und Eros*, 1996
 R.M. Krimmer: *Kontemplation und Eros. Aspekte des Magdalenenbildes um 1600*, Magisterarbeit 1996.
- G. Krogerus, *Bezeichnungen für Frauenkopfbedeckungen*, 1982
 G. Krogerus: *Bezeichnungen für Frauenkopfbedeckungen und Kopfschmuck im Mittelniederdeutschen (= Commentationes Humanarum Litterarum, 72)*, Helsinki 1982.
- E. Kroker, *Leipziger Kleiderordnungen*, 1912
 E. Kroker: *Leipziger Kleiderordnungen*, in: *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Altertümer*, 10.Bd., Leipzig 1912, S.18-73.
- K. Kröll, *Der schalkhaft beredsame Leib*, 1994
 K. Kröll: *Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. Zur mittelalterlichen Bedeutung von Entblößungsgebärden in Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel*, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hg. v. K. Kröll/ H. Steger, Freiburg i. Br. 1994, S.239-294.
- W. Kuehs, *Die Vertreibung*, 1995
 W. Kuehs: *Die Vertreibung der Juden aus Wolfsberg 1338*, in: *Kat. 'Die Macht der Bilder'*, 1995, S.82-85.
- H. Kühnel, *Spätmittelalterliche Festkultur*, 1991
 H. Kühnel: *Spätmittelalterliche Festkultur im Dienste religiöser, politischer und sozialer Ziele*, in: *Feste und Feiern im Mittelalter*, hg. v. D. Altenberg u.a., Sigmaringen 1991.
- H. Kühnel, *Bildwörterbuch*, 1992
 H. Kühnel: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter*, Stuttgart 1992.
- A.-M. Kunz, *Die Kostüme auf den Lüneburger Altartafeln*, 1991
 A.-M. Kunz: *Die Kostüme auf den Lüneburger Altartafeln des Hamburger Malers Hinrik Funhof. Ein Beitrag zum Zeichencharakter spätmittelalterlicher Kleiderdarstellungen*, 2 Bde., MA, Hamburg 1991.
- S. Kutschka/P. Schuster, *Die Prostituierten im Mittelalter*, 1986
 S. Kutschka/P. Schuster: *Die Prostituierten im Mittelalter in Deutschland*, Bielefeld 1986.
- J.M. Lappenberg, *Von den ältesten Schauspielen*, 1841
 J.M. Lappenberg: *Von den ältesten Schauspielen zu Hamburg*, in: *Zeitschrift für Hamburgische Geschichte*, Bd.1, 1841, S.132-140.
- J. M. Lappenberg, *Beiträge*, 1864
 J. M. Lappenberg: *Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs*, Hamburg 1864.
- J. Laver, *Drama*, 1951
 J. Laver: *Drama its' costume and décor*, New York 1951.
- I. Lavin, *Pisanello*, 1993
 I. Lavin: *Pisanello and the Invention of the Renaissance Medal*, in: *Italienische Frührenaissance und norddeutsches Mittelalter*, München 1993, S.67-84.
- LCI
 Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. E. Kirschbaum, (1972) Rom/ Freiburg/ Basel/ Wien 1994.
- Legenda Aurea, 1993
 Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von R. Benz, Erlangen (1955), 1993.

- U. Lehmann-Langholz, Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung, 1985
 U. Lehmann-Langholz: Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung. Der Arme Hartmann, Heinrich von Melk, Neidhart, Wernher der Gartenaere und ein Ausblick auf die Stellungnahmen spätmittelalterlicher Dichter (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd.885), Frankfurt a. M./Bern/ New York, 1985.
- B. Lehen, Das Egerer Passionsspiel, 1988
 B. Lehen: Das Egerer Passionsspiel, Frankfurt/M. 1988.
- Q. von Leitner, Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, 1880/82
 Q. von Leitner, Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, Augsburg 1880/82.
- A. Leix, Färberei im Mittelalter, 1936
 A. Leix: Färberei im Mittelalter, in: Ciba-Rundschau, 1, Mai 1936.
- A. Leix/ M.C. Neuburger, Handelswege und Farbenmärkte, 1937
 A. Leix/ M.C. Neuburger: Handelswege und Farbenmärkte, in: Ciba-Rundschau, 9, 1937, S.290-306.
- H. Lerche-Renn, Kleid und Menschenbild, 1995
 H. Lerche-Renn: Kleid und Menschenbild, in: Kleid und Menschenbild, hg. v. H. Lerche-Renn (Kunst und Therapie, 18), Köln 1995, S.8-28.
- LexMA
 Lexikon des Mittelalters, bislang erschienen 7 Bände, München/ Zürich 1980-1995.
- A. Liebreich, Der Kruseler im 15.Jh., 1923-25
 A. Liebreich, Der Kruseler im 15.Jh., in: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde, NF 1, 1923-25, S.219-223.
- Die Limburger Chronik, 1980
 Die Limburger Chronik des Tilemann Ehlen von Wolfhagen, hg. v. A. Wyss, unveränderter Nachdruck der 1883 erschienenen Ausgabe (= Monumenta Germaniae Historica: Deutsche Chroniken; 4,1), München 1980.
- H. Linke, Germany and German-speaking central Europe, 1991
 H. Linke: Germany and German-speaking central Europe, in: Drama in the middle Ages: Comparative and critical essays (= AM Studies in the middle ages 18), New York 1991.
- Die Listen der Mode, 1986
 Die Listen der Mode, hg. v. G. Bovenschen, Frankfurt/ M. 1986.
- M. Lister, Costumes of Every Day Life, 1972
 M. Lister: Costumes of Every Day Life. Working Clothes from 900-1910, London 1972.
- K. Lohmann, Judenrecht und Judenpolitik, 1990
 K. Lohmann: Judenrecht und Judenpolitik im mittelalterlichen Österreich, Wien/ Köln 1990.
- I. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1988
 I. Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 1988.
- F. Lotter, Aufkommen und Verbreitung von Ritualmord- und Hostienfrevelanklagen, 1995
 F. Lotter: Aufkommen und Verbreitung von Ritualmord- und Hostienfrevelanklagen gegen Juden, in: Kat. 'Die Macht der Bilder', 1995, S.60-78.
- C. Lukatis, Zur Höllengestaltung, 1993
 C. Lukatis: Zur Höllengestaltung im Weltgericht Stefan Lochners, in: Kat. 'Stefan Lochner', 1993, S.191-206.
- R. Magnus, Die Christusgestalt, 1965
 R. Magnus: Die Christusgestalt im Passionsspiel des deutschen Mittelalters, phil. Diss., Frankfurt/ M. 1965.

- F. Majoros/ B. Rill, Das Osmanische Reich, 1994
F. Majoros/ B. Rill: Das Osmanische Reich 1300-1922. Die Geschichte einer Großmacht, Regensburg/ Graz 1994.
- W. Malaczek, Sachkultur am Hofe Herzog Sigismunds, 1982
W. Malaczek: Sachkultur am Hofe Herzog Sigismunds von Tirol (gestorben 1496), in: Adlige Sachkultur, 1982, S.133-168.
- J.D. Mansi, Sacrorum Conciliorum, Vol.23, 1961
J.D. Mansi: Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio, Vol.23, Graz 1961.
- Marienlexikon
Marienlexikon, hg. v. R. Bäumer/ L. Scheffczyk, Bd.1-6, St.Otilien, 1988-1994. 3.Bd., 1991.
- B. Markowsky, Europäische Seidengewebe, 1976
B. Markowsky: Europäische Seidengewebe des 13. - 18.Jh. Katalog des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln, Köln 1976.
- R. Martin, Textiles in Daily Life, 1985
R. Martin: Textiles in Daily Life in the Middle Ages, Cleveland 1985.
- E. Maschke, Die Unterschichten der mittelalterlichen Städte, 1980
E. Maschke: Die Unterschichten der mittelalterlichen Städte Deutschlands, in: Städte und Menschen, Beiheft Nr.68 der Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Wiesbaden, 1980.
- A. Mason, A late medieval workshop, 1991
A. Mason: A late medieval workshop: the master of the Holy Kinship the Younger. A technical and art historical study, Indiana 1991.
- G. Mattenklott, Körperpolitik, 1988
G. Mattenklott: Körperpolitik oder das Schwinden der Sinne, in: "Postmoderne" oder der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, hg. v. P. Kemper, Frankfurt/ M. 1988, S.231-252.
- S. Mauermann, Die Bühnenanweisungen, 1911
S. Mauermann: Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700 (= Palaestra CII), Berlin 1911.
- F.L. May, Silk Textiles of Spain, 1957
F.L. May: Silk Textiles of Spain eight to fifteenth century, New York 1957.
- L.A. Mayer, Mameluk costume, 1952
L.A. Mayer: Mameluk costume, Geneva 1952.
- R. Mazeika, Of cabbages and knights, 1994
R. Mazeika: Of cabbages and knights, London/ New York 1994.
- C. Meier, Gemma Spiritalis, I, 1977
C. Meier: Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18.Jahrhundert, Teil I (= Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd.34/1), München 1977.
- H. Meier, Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie, 1955
H. Meier: Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie des Mittelalters, in: Das Münster, 8. Jahr, Heft 1/2, Januar, Februar, 1955.
- C. Meier/R. Suntrup, Zum Lexikon der Farbbedeutung, 1987
C. Meier/R. Suntrup: Zum Lexikon der Farbbedeutung im Mittelalter. Einführung und Gegenstand sowie Probeartikel aus dem Farbenbereich 'Rot', in: Frühmittelalterliche Studien, 21, 1987, S.390-478.

- R. Mellinkoff, Judas' red hair 1982
R. Mellinkoff: Judas' red hair and the Jews, in: Journal of the Jewish Art, 9, 1982, S.31-46.
- R. Mellinkoff, Three mysterious Ladies, 1982
R. Mellinkoff: Three mysterious Ladies unmasked, in: Journal of the Jewish Art, 9, 1982, S.15-26.
- R. Mellinkoff, Outcasts, 1993
R. Mellinkoff: Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the late Middle Ages, 2 Vols., Berkeley/ Los Angeles/ Oxford 1993.
- H. Menardi, Tiroler Volkskunstmuseum, 1988
H. Menardi: Tiroler Volkskunstmuseum, in: Bekleidungsgeschichte und Museum. Symposium in Schloß Hofen, 13.-16.10.1988, Bregenz 1988, S.147-151.
- W. Menninghaus, Das Ausdruckslose, 1992
W. Menninghaus: Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Metamorphosen der Bilderlosigkeit, in: Für Walter Benjamin: Dokumente, Essays und ein Entwurf, hg. v. I./ K. Scheurmann, Frankfurt/ M. 1992, S.170-182.
- Mentalitäten im Mittelalter, 1987
Mentalitäten im Mittelalter. Methodische und inhaltliche Probleme (= Vorträge und Forschungen, Bd. XXXV), hg. v. F. Graus, Sigmaringen 1987.
- J. Marrow, Passion Iconography, 1979
J. Marrow: Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance, Cortrijk 1979.
- V. Mertens, Mi-Parti, 1983
V. Mertens: Mi-Parti als Zeichen (= Kulturgeschichtliche Forschungen, Bd.1), Remscheid Kierdorf 1983.
- V. Mertens, Wappenrock und Narrenkleid, 1993
V. Mertens: Wappenrock und Narrenkleid, in: Visualisierung städtischer Ordnung, 1993, S.189-203.
- Th./M. Metzger, Jüdisches Leben, 1983
Th./M. Metzger: Jüdisches Leben im Mittelalter. Nach illuminierten hebräischen Handschriften vom 13. bis 16. Jahrhundert, Würzburg 1983.
- M. Meyer, Das Kostüm auf niederländischen Bildern, 1986
M. Meyer: Das Kostüm auf niederländischen Bildern. Zum Modewandel im 17.Jh., Münster 1986.
- R. Meyer, History of Purpel, 1970
R. Meyer: History of Purpel, Brüssel 1970.
- J. Meyer zur Capellen, Gentile Bellini, 1985
J. Meyer zur Capellen: Gentile Bellini, Stuttgart 1985.
- W. Mezger, >quem quaeritis<, 1994
W. Mezger: >quem quaeritis - Wen suchen ihr hier?<. Zur Dynamik der Volkskultur im Mittelalter am Beispiel des liturgischen Dramas, in: Modernes Mittelalter, Frankfurt/M./ Leipzig 1994, S.209-243.
- W.F. Michael, Das deutsche Drama, 1973
W.F. Michael: Das deutsche Dramades Mittelalters, Berlin 1973.
- Modernes Mittelalter, 1994
Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hg. v. J. Heinze, Frankfurt/M./ Leipzig 1994.
- M. Mollat, Die Armen, 1984
M. Mollat: Die Armen im Mittelalter, (1978) München 1984.

- 'Der Mongolensturm' 1985 'Der Mongolensturm'. Berichte von Augenzeugen und Zeitgenossen, 1235-1250, Graz 1985.
- B. Monstadt, Judas beim Abendmahl, 1995
B. Monstadt: Judas beim Abendmahl von Giotto zu Sarto (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd.57), München 1995.
- P. von Moos, Gefahren des Mittelalterbegriffs, 1994
P. von Moos: Gefahren des Mittelalterbegriffs. Diagnostische und präventive Aspekte, in: Modernes Mittelalter, Frankfurt/M./ Leipzig 1994, S.33-63.
- D.-R. Moser, Die Bühnenformen, 1990
D.-R. Moser: Die Bühnenformen der Passionsspiele. Eine Skizze, in: Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum, München 1990, S.95-111.
- E. Moser, Die Entwicklung des österreichischen Kostüms, 1988
E. Moser: Die Entwicklung des österreichischen Kostüms von 1380-1480, analysiert anhand zeitgenössischer Kunstwerke, Diss. Salzburg 1988.
- H. Müller/ F. Kuntner, Europäische Helme, 1984
H. Müller/ F. Kuntner: Europäische Helme, o.O. 1984.
- W. Müller, Der schauspielerische Stil, 1927
W. Müller: Der schauspielerische Stil im Passionsspiel des Mittelalters (= Form und Geist I), Leipzig 1927.
- Mundus in imagine, 1996
Mundus in imagine. Bildsprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für K. Schreiner, hg. v. A. Löther u.a., München 1996.
- Neues Lexikon des Judentums 1992
Neues Lexikon des Judentums, hg. v. J. Schoeps, Gütersloh/ München 1992.
- B. Neumann, Geistliches Schauspiel, Bd.2, 1987
B. Neumann: Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet (= Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd.84), 2 Bde., München/ Zürich 1987.
- A. Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, 1964
A. Neumeyer: Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964.
- S.M. Newton, Renaissance Theater Costume, 1975
S.M. Newton: Renaissance Theater Costume and the sense of the historic past, 1975.
- S.M. Newton, Fashion in the Age of the Black Prince, 1980
S.M. Newton: Fashion in the Age of the Black Prince in the years 1340-1365, Suffolk 1980.
- E. Nienholdt, Haubenformen der Spätgotik und Frührenaissance, 1932
E. Nienholdt: Haubenformen der Spätgotik und Frührenaissance in den norddeutschen Hansestädten, in: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde, NF 4, 1932, S.275-279.
- E. Nienholdt, Kostümkunde, 1961
E. Nienholdt: Kostümkunde. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Braunschweig 1961.
- E. Nienholdt, Vom Pagenkleid, 1972
E. Nienholdt: Vom Pagenkleid, in: Waffen- und Kostümkunde, 14, 1972, S.1-14.
- H. Nixdorf/H. Müller, Weiße Westen, 1983
H. Nixdorf/H. Müller: Weiße Westen - Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack, Kat. zur Sonderausstellung Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1983.

- J. Nowosadtko, Scharfrichter und Abdecker, 1994
J. Nowosadtko: Scharfrichter und Abdecker. Der Alltag zweier "unehrlicher Berufe" in der frühen Neuzeit, Paderborn 1994.
- F. Ohly, Gesetz und Evangelium, 1984
F. Ohly: Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst (= Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster N.F., Heft 1), Münster 1984.
- G. Oldemeyer, Die Darstellung des gekreuzigten Christus, 1965
G. Oldemeyer: Die Darstellung des gekreuzigten Christus in der Kunst des "Weichen Stils", phil. Diss., Freiburg i. Br. 1965.
- W. Oppelt, Über die "Unehrlichkeit" des Scharfrichters, 1976
W. Oppelt: Über die "Unehrlichkeit" des Scharfrichters (= Lengfelder Libellen, Bd.1), phil. Diss., Würzburg/ Lengfeld 1976.
- W. Oppelt, Der Henker, 1993
W. Oppelt: Der Henker. Bestallung und Stellung im öffentlichen Leben, in: Visualisierung städtischer Ordnung, 1993, S.75-86.
- K. Orchard, Annäherungen der Geschlechter, 1992
K. Orchard: Annäherungen der Geschlechter: Androgynie in der Kunst des Cinquecento, Münster/ Hamburg 1992.
- O. Pächt, Zur deutschen Bildauffassung, 1952
O. Pächt: Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance, in: Neue und alte Kunst, I, 1952.
- O. Pächt, Van Eyck, 1993
O. Pächt: Van Eyck, München 1993.
- O. Pächt, Altniederländische Malerei, 1994
O. Pächt: Altniederländische Malerei, München 1994.
- E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, 1953
E. Panofsky: Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character, 2 Vol., Cambridge (Mass.) 1953.
- Die Passion Christi in Literatur und Kunst, 1993
Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters (= Fortuna vitraea, Bd.12), hg. v. W. Haug/ B. Wachinger, Tübingen 1993.
- M. Pastoureaux, Des Teufels Tuch, 1995
M. Pastoureaux: Des Teufels Tuch, Frankfurt/ New York/ Paris 1995.
- G. Pauli, Über zwei Altarbilder, 1915
G. Pauli: Über zwei Altarbilder der Katharinenkirche. Vortrag anlässlich der Übergabe von Kopien nach beiden Bildern an die Gemeinde am 6. November 1915 in der Kunsthalle gehalten, Hamburg 1915.
- J. Pauli, Schimpf und Ernst, 1866 (1967)
J. Pauli: Schimpf und Ernst, hg. v. H. Österley 1866, Amsterdam (1967).
- J. Paviots, The Sitter, 1995
J. Paviots: The Sitter for Jan van Eyck's "Leal Sovvenir", in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 58. Jg., London 1995, S.210-215.
- C. Pesch, Die liturgische Gewandung, 1962
C. Pesch: Die liturgische Gewandung in den lateinischen Auferstehungsfeiern des Mittelalters. Eine Theaterwissenschaftliche Untersuchung, Diss. München 1962.

- Peter Suchenwirt's Werke, 1961
 Peter Suchenwirt's Werke. Ein Beitrag zur Zeit- und Sittengeschichte. Unveränderter Nachdruck von 1827, Wien 1961.
- F. P. Pickering, Das gotische Christusbild, 1953
 F. P. Pickering: Das gotische Christusbild. Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen, in: Euphorion, XLVIJ, 1953, S.16-37.
- "Pictura quasi fictura", 1996
 "Pictura quasi fictura". Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems a.d.D., 3. Oktober 1994 (= Forschungen des Institutes für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diskussionen und Materialien, NF 1), Wien 1996.
- P. Pieper, Fragen um Hinrik Funhof, 1970
 P. Pieper: Fragen um Hinrik Funhof, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd.14/15, Hamburg 1970, S.85-105.
- P. Pieper, Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder, 1986
 P. Pieper: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Münster 1986.
- W. Pilz, Das Triptychon, 1970
 W. Pilz: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970.
- W. Pinder, Die Kunst der ersten Bürgerzeit, 1956
 W. Pinder: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd.2, Frankfurt/ Köln 1956.
- W. Pinder, Die deutsche Kunst, Bd.III, 1957
 W. Pinder: Die deutsche Kunst der Dürerzeit. Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd.III, Frankfurt/ Köln 1957.
- F. Piponnier, Le costume paysan, 1984
 F. Piponnier: Le costume paysan au moyen âge: sources et méthodes (L'Ethnographie), Paris 1984, S.291-308.
- V. Plagemann, Kunstgeschichte der Stadt Hamburg, 1995
 V. Plagemann: Kunstgeschichte der Stadt Hamburg, Hamburg 1995.
- G. Pochat, Theater und Bildende Kunst, 1990
 G. Pochat: Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und der Renaissance in Italien, Graz 1990.
- G. Pochat, Das Fremde im Mittelalter, 1997
 G. Pochat: Das Fremde im Mittelalter, Berlin 1997.
- P. Post, Die französisch-niederländische Männertracht, 1910
 P. Post: Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstungen im Zeitalter der Spätgotik 1350-1475, Diss. Halle/ Saale 1910.
- P. Post, Herkunft und Wesen der Schube, 1913-25
 P. Post: Herkunft und Wesen der Schube, in: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde, Heft 10, 1913-25, S.42-47.
- P. Post, Vom mittelalterlichen Schnurmantel, 1933
 P. Post: Vom mittelalterlichen Schnurmantel, in: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde, N.F.4, 1933, S.123-128.
- R. Southern, Western views of Islam, 1962
 R. Southern: Western views of Islam, o.O. 1962.

- J. Raby, Venice, Dürer and the Oriental Mode, 1983
J. Raby: Venice, Dürer and the Oriental Mode (= The Hans Hut Memorial Studies, I), London 1983.
- O. Rady, Der Kruseler, 1923-25
O. Rady: Der Kruseler, in: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde, 1. Bd. der NF, 1923-25, S.131-136.
- O. Rady, Das weltliche Kostüm, 1976
O. Rady: Das weltliche Kostüm von 1250-1410 nach Ausweis der figürlichen Grabsteine im Mittelrheinischen Gebiet, Dachau 1976.
- Randgruppen, 1990
Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft, hg. v. B.-U. Hergemöller, Warendorf 1990.
- G. Raudszus, Die Zeichensprache der Kleidung, 1985
G. Raudszus: Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters (= Ordo - Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit, 1), Hildesheim/ Zürich/ New York 1985.
- RDK
Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, hg. v. O. Schmitt (Bd.1-5), Stuttgart 1937-1967; hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Bd.6-8), München 1973-1987.
- R. Reichelt, Das Granatapfelmuster, 1956
R. Reichelt: Das Granatapfelmuster in der Textilkunst, Berlin 1956.
- F. E. Reichert, Begegnungen mit China, 1992
F. E. Reichert: Begegnungen mit China. Die Entdeckung Ostasiens im Mittelalter (= Beiträge zur Geschichte und Quellenkunde des Mittelalters, 15), Sigmaringen 1992.
- J. Reider, Jews in Medieval Art, 1942
J. Reider: Jews in Medieval Art, in: Essays on Antisemitism, New York 1942.
- H. Reincke, Die Bilderhandschrift 1968
H. Reincke, Die Bilderhandschrift des hamburgischen Stadtrechts von 1497. Neu hg. v. J. Bolland, Hamburg 1968.
- T. Rensing, Der Meister von Schöppingen, 1948
T. Rensing: Der Meister von Schöppingen, in: Westfalen, Bd.27, 1948, S.224-246.
- J. Riedmann, Adelige Sachkultur, 1982
J. Riedmann: Adelige Sachkultur Tirols in der Zeit von 1290 bis 1330, in: Adelige Sachkultur 1982, S.105-131.
- M. Riethmüller, 'to troste miner sele', 1994
M. Riethmüller: 'to troste miner sele'. Aspekte spätmittelalterlicher Frömmigkeit im Spiegel Hamburger Testamente, Hamburg 1994.
- S. Ringbom, Icon to Narrative, 1984
S. Ringbom: Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting, Dornspijk (1965) 1984.
- L. Ritgen, Die höfische Tracht der Isle de France, 1962
L. Ritgen: Die höfische Tracht der Isle de France in der I. Hälfte des 13.Jh., in: Waffen- und Kostümkunde, 4, 1962, S.8-24, 87-111.
- B. Roeck, Außenseiter, 1993
B. Roeck: Außenseiter. Randgruppen, Minderheiten. Fremde in Deutschland der frühen Neuzeit, Göttingen 1993.

- A. Roeder, Die Gebärde im Drama, 1974
A. Roeder: Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern, Osterspiele, München 1974.
- M. Ronsdorf, Frauenkleidung der Spätgotik, 1933
M. Ronsdorf: Frauenkleidung der Spätgotik (ca. 1380-1490). Ein Beitrag zur Kostümgeschichte des Mittelalters, phil. Diss., München 1933.
- W. Rösener, Zur sozialökonomischen Lage der bäuerlichen Bevölkerung, 1984
W. Rösener: Zur sozialökonomischen Lage der bäuerlichen Bevölkerung im Spätmittelalter, in: Bäuerliche Sachkultur des Spätmittelalters 1984, S.9-47.
- E. Roth, Der volkreiche Kalvarienberg, 1958
E. Roth: Der volkreiche Kalvarienberg, in: Literatur und Kunst des Spätmittelalters (= Philologische Studien und Quellen), Berlin 1958.
- A. Rubens, A History of Jewish Costume, 1967
A. Rubens: A History of Jewish Costume, London 1967.
- M. Ruck, Bibliographie zum Nationalsozialismus, 1995
M. Ruck: Bibliographie zum Nationalsozialismus, Köln 1995.
- M.J. Rudwin, Der Teufel, 1915
M.J. Rudwin: Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit, Göttingen 1915.
- G. Sachsse/ F. Tennstedt, Vom Almosen, 1983
G. Sachsse/ F. Tennstedt: Vom Almosen zur frühmodernen Sozialpolitik: Armut und Armenfürsorge im Spätmittelalter, in: Bettler, Gauner und Proleten. Armut und Armenfürsorge in der deutschen Geschichte, hg. v. G. Sachsse/ F. Tennstedt, Reinbek bei Hamburg 1983, S.33-63.
- W. Salmen, Der Spielmann im Mittelalter, 1983
W. Salmen: Der Spielmann im Mittelalter (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd.8), Innsbruck Helbling 1983.
- E. K. Sass, Pilate and the Tite for Christ's cross, 1972
E. K. Sass: Pilate and the Titel for Christ's cross in medieval Representations of Golgatha, in: Hafnia, 1972, S.4-67.
- W. Sauerländer, Die Naumburger Stifterfiguren, 1979
W. Sauerländer: Die Naumburger Stifterfiguren, in: Die Zeit der Stauer. Geschichte - Kunst - Kultur, Kat. Stuttgart 1977, Bd.5, Supplement: Vorträge und Forschungen, hg. v. R. Hausscherr/ C. Väterlein, Stuttgart 1979, S.169-245.
- W. Sauerländer, Kleider machen Leute, 1983
W. Sauerländer: Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le DuCs "Dictionnaire du Mobilier français", in: Arte medievale, Bd.1, 1983, S.221-240.
- W. Sauerländer, "Barbari ad portas", 1994
W. Sauerländer: "Barbari ad portas", in: Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992 (= Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd.3), hg. v. B. Reudenbach, Berlin 1994.
- M. Sauerlandt, Deutsche Plastik, 1911
M. Sauerlandt: Deutsche Plastik des Mittelalters, Düsseldorf/ Leipiz, 1911.
- J.J. Saunders, The history of the Mongol conquest, 1971
J.J. Saunders: The history of the Mongol conquest, London 1971.
- A. J. Schardt, Die Kunst des Mittelalters, 1941
A. J. Schardt: Die Kunst des Mittelalters in Deutschland, Berlin 1941.

- E. Scheil, Fayencen in der Malerei, 1977
E. Scheil: Fayencen in der Malerei des Mittelalters, phil. Diss., München 1977.
- G. Schiller, Ikonographie, 1966-1990
G. Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bände, Gütersloh 1966-1990.
- C. Schleif, Donatio et Memoria, 1990
C. Schleif: Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen am Beispiel aus der Lorenzkirche in Nürnberg, München 1990.
- B. Schlüter, Der Lukasaltar, 1990
B. Schlüter: Der Lukasaltar der St. Jacobi-Kirche in Hamburg, 2 Bde., MA, Hamburg 1990.
- R.H. Schmid, Raum, Zeit und Publikum, 1975
R.H. Schmid: Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels. Aussage und Absicht eines mittelalterlichen Massenmediums, München 1975.
- W. Schmid, Stifterbilder als historische Quelle, 1944
W. Schmid: Stifterbilder als historische Quelle: Köln und Nürnberg im 15.Jh., in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1944.
- H.J. Schmidt, Deutsche Seidenstoffe, 1934
H.J. Schmidt: Deutsche Seidenstoffe des Mittelalters, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd.I, Jg. 1934, Heft 1-4, S.95-112.
- H.J. Schmidt, Alte Seidenstoffe, 1958
H.J. Schmidt: Alte Seidenstoffe (= Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde 10), Braunschweig 1958.
- J.H. Schmidt, Die Seidenstoffe in den Gemälden des Konrad von Soest, 1938
J.H. Schmidt: Die Seidenstoffe in den Gemälden des Konrad von Soest und seiner Schule, in: Westfalen, 23, Heft 3, 1938, S.195-206.
- L. Schmidt, Maler-Regisseure, 1958
L. Schmidt: Maler-Regisseure des Mittelalters, in: Maske und Krothurn, 4.Jh., 1958, S.55-78.
- R. Schmidt-Wiegand, Kleidung, Tracht und Ornat, 1988
R. Schmidt-Wiegand: Kleidung, Tracht und Ornat nach den Bilderhandschriften des 'Sachsenspiegels', in: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter 1988, S.143-175.
- H. Schneider, Zwei Helme, 1986
H. Schneider: Zwei Helme aus der Burgruine Innerjuvalta, in: Waffen und Kostümkunde, 1986, I, S.23-24.
- N. Schneider, Jan van Eyck, 1986
N. Schneider: Jan van Eyck. Der Genter Altar. Vorschläge für eine Reform der Kirche (Kunststück, hg. v. K. Herding), Frankfurt am Main 1986.
- T. Schnierer, Modewandel, 1995
T. Schnierer: Modewandel und Gesellschaft. Die Dynamik von "in" und "out", Opladen 1995.
- N. Schnitzler, Tugendhafte Körper, 1992
N. Schnitzler: Tugendhafte Körper und die Disziplinierung des Blicks. Bilddidaxe und Körperwahrnehmung im 16.Jh., in: Gepeinigt, begehrt, vergessen 1992, S.337-364.
- C. Schoell-Glass, Warburg über Grisaille, 1991
C. Schoell-Glass: Warburg über Grisaille. Ein Splitter über einen Splitter, in: Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums, Hamburg 1990 (= Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd.1), Hamburg 1991, S.199-212.

- G. Schönfeldt, Die Prostitution in Hamburg während des Mittelalters, 1897
G. Schönfeldt, Die Prostitution in Hamburg während des Mittelalters, in: ders.: Beiträge zur Geschichte des Pauperismus und der Prostitution in Hamburg (= Sozialgeschichtliche Forschungen, Ergänzungshefte zur Zeitschrift für Social- und Wirtschaftsgeschichte, Heft 4), Weimar 1897, S.77-116.
- H. Schreckenberg, Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte, 1988
H. Schreckenberg: Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte (11.-13.Jh.). Mit einer Ikonographie des Judenthemas bis zum 4. Laterankonzil (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 23, Bd.335), Frankfurt a. M./ Bern u.a. 1988.
- H. Schreckenberg, Die Juden in der Kunst, 1996
H. Schreckenberg: Die Juden in der Kunst Europas. Ein historischer Bildatlas, Freiburg/ Basel/ Wien 1996.
- A. Schreier-Hornung, Spielleute, Fahrende, 1981
A. Schreier-Hornung: Spielleute, Fahrende. Außenseiter und Künstler der mittelalterlichen Welt (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr.328), Göppingen 1981.
- K. Schreiner, "Si homo non pecasset...", 1992
K. Schreiner: "Si homo non pecasset...". Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfaßtheit des Menschen, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen, 1992, S.41-84.
- K. Schreiner, Nobilitas Mariae, 1993
K. Schreiner: Nobilitas Mariae, in: Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.-18.Jahrhundert, hg. v. C. Opitz u.a. (= Clio Lucernensis, 2), Zürich 1993, S.213-242.
- K. Schreiner, Maria, 1994
K. Schreiner: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München/ Wien 1994.
- H. Schubert, Die Kultur der Juden, 1979
H. Schubert: Die Kultur der Juden II. Judentum im Mittelalter. Handbuch der Kulturgeschichte, Abt.2, Wiesbaden 1979.
- H. Schuder/ R. Hirsch, Der gelbe Fleck, 1987
H. Schuder/ R. Hirsch: Der gelbe Fleck, Berlin 1987.
- A. Schultz, Deutsches Leben, 1892
A. Schultz: Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert, Prag/ Wien/ Leipzig, 1892.
- A. Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger, 1991
A. Schultz: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger, Bd.1-2, (1889) Kettwig 1991.
- H. Schüppert, Bezeichnung, Bild und Sache, 1988
H. Schüppert: Bezeichnung, Bild und Sache. Überlegungen zur Kleidungsterminologie um 1500, in: Terminologie und Typologie, 1988, S.93-141.
- P. Schuster, 'Sünde und Vergebung', 1994
P. Schuster: 'Sünde und Vergebung'. Integrationshilfen für reumütige Prostituierte im Mittelalter, in: Zeitschrift für historische Forschung, 21. Band, 1994, Heft 2, S.145-170.
- K. Schwarz, Vom Krieg zum Frieden, 1989
K. Schwarz: Vom Krieg zum Frieden, in: Europa und der Orient, 1989, S.245-278.
- R. Schwoebel, The shadow of crescent, 1967
R. Schwoebel: The shadow of crescent. Renaissance Image of the Turk (1453-1517), Nieuwkoop de Graaf 1967.
- M. Scott, The History of Dress, 1980
M. Scott: The History of Dress Series. Late Gothic Europe, 1400-1500, London/ Sydney/ Toronto 1986.

- M. Scott, A visual history, 1986
M. Scott: A visual history of costume. The Fourteenth and Fifteenth Centuries, London 1986.
- R.W. Scribner, Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau, 1992
R.W. Scribner: Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers im Deutschland des 16.Jh. in: Gepeinigt, begehrt, vergessen, 1992, S.309-330.
- K. Seidel, Die Kerze, 1996
K. Seidel: Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie, Hildesheim/ Zürich/ New York 1996.
- G. Seiterle, Die Urform der phrygischen Mütze, 1985
G. Seiterle, Die Urform der phrygischen Mütze, München 1985.
- I. Shachar, The Judensau, 1974
I. Shachar: The Judensau. A Medieval Anti-Jewish Motif and its History (= Warburg Institute Survey, 5), London 1974.
- J. Shannar/ J. Hartzheim, Concilia Germaniae, 3, 1970
J. Shannar/ J. Hartzheim: Concilia Germaniae, 3, (1760) Aalen 1970.
- N. Shigeki, Die Landschaftsdarstellung, 1982
N. Shigeki: Die Landschaftsdarstellung und die erzählerische Tendenz der deutschen Tafelmalerei im 14. und beginnenden 15.Jh., phil. Diss., Regensburg 1982.
- D.C. Shorr, The mourning of the Virgin and Saint John, 1940
D.C. Shorr: The mourning of the Virgin and Saint John, in: The Art Bulletin, XXII/2 1940, S.61-69.
- G. Signori, Bildung, Schmuck oder Meditation?, 1996
G. Signori: Bildung, Schmuck oder Meditation? Bücher, Seidenhüllen und Frauenhände in der flämischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, in: Mundus in imagine, 1996, S.125-157.
- G. Signori, Wörter, Sachen und Bilder, 1996
G. Signori: Wörter, Sachen und Bilder oder: Die Mehrdeutigkeit des scheinbar Eindeutigen, in: Mundus in imagine, 1996, S.11-33.
- G. Simmel, Die Mode, 1986
G. Simmel, Die Mode, in: Die Listen der Mode, 1986.
- O. von Simson, Das Mittelalter, II, 1972
O. von Simson: Das Mittelalter, II. Das hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte, Bd.6), Berlin 1972.
- F. Singermann, Die Kennzeichnung der Juden, 1915
F. Singermann: Die Kennzeichnung der Juden im Mittelalter, Berlin 1915.
- J. Snyder, Northern Renaissance, 1985
J. Snyder: Northern Renaissance Art, New York 1985.
- J. R. Sobitschka, Entstehung und Gebrauch des Handschuh, 1906
J. R. Sobitschka: Entstehung und Gebrauch des Handschuh, Prag 1906.
- S. Spitzer, Das Alltagsleben der österreichischen Juden, 1984
S. Spitzer: Das Alltagsleben der österreichischen Juden im Mittelalter, in: Kairos, N.F., XXVI. Jg. 1984, H. 1-2, S.67-82.
- G. Splett, Sport und Mode, 1993
G. Splett: Sport und Mode. Eine Untersuchung über den Zusammenhang zwischen Körperlichkeit und Bekleidung unter besonderer Berücksichtigung der weiblichen Körper-Problematik (= Studien zur Sportsoziologie, Bd.2), Münster/ Hamburg 1993.

- Stammtafeln "GS 1-Nigele" und "GS 2-Nygele"
 Stammtafeln der Fam. Nigel. Bestandsnr. 741-2 der Genealogischen Sammlung des
 Hamburger Staatsarchivs. Stammtafeln "GS 1-Nigele" und "GS 2-Nygele".
- A. Stange, Deutsche Malerei, 1934-1961
 A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik, 11 Bde., Berlin 1934-1961.
- A. Stange, Kritisches Verzeichnis, 1967
 A. Stange: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 3 Bde. (= Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1967.
- E. Stein, Hungrige Speisen, 1966
 E. Stein: Hungrige Speisen, Ulm 1966.
- R. Steinbach, Die deutschen Oster- und Passionsspiele, 1970
 R. Steinbach: Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters, Köln/ Wien 1970.
- L. Steinberg, The sexuality of Christ, 1983
 L. Steinberg: The sexuality of Christ in Renaissance Art and in modern oblivion, New York 1983.
- L. Steinberg, Adams Verbrechen, 1995
 L. Steinberg, Adams Verbrechen, in: Kat. 'Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod'. Die Beständigkeit einiger Bildkonzepte im 15., 16. und 20.Jh., Wien Graphische Sammlungen Albertina, Wien 1995, S.166-174.
- A.L. Steinmann, Ständetrachten im Mittelalter, 1938
 A.L. Steinmann: Ständetrachten im Mittelalter, in: Ciba-Rundschau, 23, 1938, S.821-851.
- A.L. Steinmann, Zwangstrachten im Mittelalter, 1938
 A.L. Steinmann: Zwangstrachten im Mittelalter, in: Ciba-Rundschau, 23, 1938, S.846-848.
- P. Stieder, Das Volk auf deutschen Tafelbildern, 1939
 P. Stieder: Das Volk auf deutschen Tafelbildern des ausgehenden Mittelalters, München 1939.
- Y.K./ N.A. Stillmann, in: The Encyclopaedia of Islam, Vol.5, 1986
 Y.K./ N.A. Stillmann: Libas, in: The Encyclopaedia of Islam, New Edition, Vol.5, Leiden 1986.
- P. Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg, 1993
 P. Strieder: Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550, Königsstein im Taunus 1993.
- Studien zum Meister von Liesborn, 1974
 Studien zum Meister von Liesborn unter besonderer Berücksichtigung der Entstehungsgeschichte des Liesborner Hochaltars und der Sammlung Krüger, v. W. Koenig (= Quellen- und Forschungen zur Geschichte des Kreise Beckum, Bd.6), Beckum 1974.
- F. Stuttmann, Hinrik Funhof, 1936
 F. Stuttmann: Hinrik Funhof. Sein Verhältnis zu den Niederlanden und seine Stellung in der niedersächsischen Kunst, in: Pantheon, Bd. XIII, 1936, S.75-86.
- R. Suckale, Johannes von Metz, 1993
 R. Suckale: Johannes von Metz, ein Altersgenosse Stefan Lochners. Der Oberrhein als Zentrum künstlerischer Innovation in der Konzilszeit, in: Kat. Stefan Lochner 1993, S.35-46.
- E. Sudek, Bettlerdarstellungen, 1931
 E. Sudek: Bettlerdarstellungen vom Ende des XV.Jh. bis zu Rembrandt (= Studien zur Kunstgeschichte, 279), Strassburg 1931.

- R. Suntrup, Liturgische Farbenbedeutungen im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, 1992
 R. Suntrup: Liturgische Farbenbedeutungen im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: Symbole des Alltags, Alltag der Symbole. FS für H. Kühnel, hg. v. G. Blaschitz u.a. Graz 1992, S.445-467.
- H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, 1927
 H. Swarzenski: Vorgotische Miniaturen der ersten Jahrhunderte deutscher Malerei, Königsstein im Taunus 1927.
- Symbole des Alltags, 1992
 Symbole des Alltags. Alltag der Symbole. Festschrift für H. Kühnel, hg. v. G. Blaschitz u.a., Graz 1992.
- S. Tammen, Ruth Mellinkoff, 1996
 S. Tammen: Ruth Mellinkoff, Outcasts, in: Kritische Berichte, 3/1996, S.95-100.
- D. Täube, Monochrome gemalte Plastik, 1991
 D. Täube: Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei, Bonn 1991.
- Terminologie und Typologie, 1988
 Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung, Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau 1986 (= Veröffentlichung des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Nr.10), Wien 1988.
- E. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1989
 E. Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, (1980), Berlin 1989.
- M. Thomas, Buchmalerei, 1979
 M. Thomas: Buchmalerei aus der Zeit des Jean de Berry (= Die großen Handschriften), München 1979.
- B. Tietze, Italienische Seidengewebe, 1984
 B. Tietze: Italienische Seidengewebe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Katalog des Deutschen Textilmuseums Krefeld, Krefeld 1984.
- H. Tietze/E. Tietze-Conrat, The Drawings of the Venetian Painters, 1970
 H. Tietze/E. Tietze-Conrat: The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries, New York 1970.
- E. Tietze-Conrat, Mantegna, 1956
 E. Tietze-Conrat: Mantegna. Gemälde - Zeichnungen - Kupferstich, Köln 1956.
- E. Tietze-Conrat, Dwarfs and Jesters, 1957
 E. Tietze-Conrat: Dwarfs and Jesters in Art, New York 1957.
- M. Tilke, Oriental costumes, 1922
 M. Tilke: Oriental costumes. Their designs and colours, Berlin 1922.
- J. Trachtenberg, The Devil and the Jews, 1943
 J. Trachtenberg: The Devil and the Jews, New Haven 1943.
- L. Trepp, Geschichte der deutschen Juden, 1996
 L. Trepp: Geschichte der deutschen Juden, Stuttgart 1996.
- Türkenkalender, 1975
 "Eynmahnung der Christenheit widder die Dürken", Faksimile-Ausgabe von 1454 (= Rar. 1 der Bayrischen Staatsbibliothek), hg. v. F. Geldner, Wiesbaden 1975.
- V.G. Tuttle, Bosch's Image of Poverty, 1981
 V.G. Tuttle: Bosch's Image of Poverty, in: Art Bulletin, 63, 1981, S.88-95.

- F. Valcanover, Capaccio, 1989
F. Valcanover: Capaccio, Milano 1989.
- D. M. Vaughan, Europa and the Türk, 1954
D. M. Vaughan: Europe and the Türk. Patterns of Aliances 1550-1700, Liverpool 1954.
- E. Vavra: Kritische Bemerkungen, 1988
E. Vavra: Kritische Bemerkungen zur Kostümliteratur, in: Terminologie und Typologie, 1988, S.21-45.
- E. Vavra, Klug oder töricht - Heilige oder Sünderin, 1992
E. Vavra: Klug oder töricht - Heilige oder Sünderin, in: Symbole des Alltags. Alltag der Symbole, 1992, S.417-445.
- J. Vernet, Die spanisch-arabische Kultur, 1984
J. Vernet: Die spanisch-arabische Kultur im Orient und Okzident, (1978) Zürich/ München 1984.
- B. Vinken, Mode nach der Mode, 1993
B. Vinken: Mode nach der Mode. Zeit und Geist am Ende des 20.Jh., Frankfurt/ M. 1993.
- Visualisierung städtischer Ordnung, 1993
Visualisierung städtischer Ordnung. Zeichen - Abzeichen - Hoheitszeichen.
Interdisziplinäre Tagung des Forschungsinstituts für Realienkunde in Krenz (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums), hg. v. H. Maué, Nürnberg 1993.
- Volkskunde im Dritten Reich, 1986
Volkskunde im Dritten Reich. Begleitheft zu einer Darstellung der Tagung "Volkskunde und Nationalsozialismus" im Institut für deutsche und vergleichende Volkskunde an der Ludwig-Maximilian-Universität München, 23.-25.Oktober 1986, München 1986.
- O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, 1913
O. von Falke: Kunstgeschichte der Seidenweberei, 2 Bde., Berlin 1913.
- A. Walcher-Moltheim, Der burgundische Hennin, 1927
A. Walcher-Moltheim: Der burgundische Hennin (= Altes Kunsthandwerk - Beiträge zur Kunst und Kultur der Vergangenheit), Wien 1927, S.205-206.
- C. Walker Bynum, Fragmentation and Redemption, 1992
C. Walker Bynum: Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion, New York 1992.
- A. M. Warburg, Ausgewählte Schriften, 1992
A. M. Warburg: Ausgewählte Schriften (= Saecula spiritalia, Bd.1), hg. v. D. Wuttke, Baden-Baden 1992.
- M. Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, 1979
M. Warnke: Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern/ Frankfurt/ M. 1979.
- W.M. Watts, Der Einfluß des Islam, 1992
W.M. Watts: Der Einfluß des Islam auf das europäische Mittelalter, (1972) Berlin 1992.
- H. Weiss, Kostümkunde, 1860
H. Weiss: Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes von der frühesten Zeit bis auf die Gegenwart, Bd.1-3, Stuttgart 1860.
- E. Wenzel, 'Do worden die Judden alle geschant', 1992
E. Wenzel: 'Do worden die Judden alle geschant'. Rolle und Funktion der Juden in spätmittelalterlichen Spielen (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 14), München 1992.

- J. Werner, Die Uniform der Volksartisten, 1997
J. Werner: Die Uniform der Volksartisten, in: FAZ Magazin, Mode spezial, Heft 916, 19. September 1997, S.46-52.
- L. von Wilckens, Textilien in Westeuropa, 1961
L. von Wilckens: Textilien in Westeuropa, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 24, 1961, S.261-275.
- L. von Wilckens, Der spätmittelalterliche Zeugdruck, 1983
L. von Wilckens: Der spätmittelalterliche Zeugdruck nördlich der Alpen (= Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums), Nürnberg 1983, S.7-18.
- L. von Wilckens, Die textilen Künste, 1991
L. von Wilckens: Die textilen Künste von der Spätantike bis um 1500, München 1991.
- C. van den Wildenberg-De Kroon, Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena, 1979
C. van den Wildenberg-De Kroon: Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters, phil. Diss., Amsterdam 1979.
- J. Wilpert, Die Gewandung der Christen, 1898
J. Wilpert: Die Gewandung der Christen der ersten Jahrhunderte, Köln 1898.
- F. Winkler, Altdeutsche Tafelmalerei, 1941
F. Winkler: Altdeutsche Tafelmalerei, München 1941.
- J. Wirsching, Die Manteltracht im Mittelalter, 1915
J. Wirsching: Die Manteltracht im Mittelalter, phil. Diss. München 1915.
- K. A. Wirth, Die Entstehung des Drei-Nagel-Kruzifixus, 1953
K. A. Wirth: Die Entstehung des Drei-Nagel-Kruzifixus. Seine typengeschichtliche Entwicklung bis zur Mitte des 13.Jh. in Frankreich und Deutschland, phil. Diss. (masch.), Frankfurt/M. 1953.
- L. Wolff, Die Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit, 1928
L. Wolff: Die Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit im geistlichen Drama des Mittelalters (= Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, VII), 1928.
- G. Wolter, Die Verpackung des männlichen Geschlechts, 1991
G. Wolter: Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose, Marburg 1991.
- H. Wunder, Der dumme und der schlaue Bauer, 1985
H. Wunder: Der dumme und der schlaue Bauer, in: Mentalität und Alltag im Spätmittelalter, Göttingen 1985.
- B. Wyss, Die Welt als T-Shirt, 1996
B. Wyss: Die Welt als T-Shirt. Ende des Hylemorphismus oder: Erinnerung an die Zeit der "Guten Form", in: Neue bildende Kunst, Zeitschrift für Kunst und Kritik, 2/96, April-Mai, 1996.
- D. Yarwood, The Encyclopaedia, 1988
D. Yarwood: The Encyclopaedia of World Costume, (1978) London 1988.
- C. Zakravsky, Heilige, Gewänder, 1994
C. Zakravsky: Heilige, Gewänder. Analysen in Kunstwerken, Wien 1994.
- J. Zander-Seidel, Textiler Hausrat, 1990
J. Zander-Seidel: Textiler Hausrat. Kleidung- und Haustextilien in Nürnberg von 1500 - 1650 (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd.59), München 1990.

- N. Zaske, *Mittelalterliche Plastik und Malerei*, 1984
 N. Zaske: *Mittelalterliche Plastik und Malerei in Hansestädten. Zur hansischen Mentalität in der bildenden Kunst* (= *Hansische Studien*, VII), 1984.
- F. G. Zehnder, *Salve sancta facies*, 1986
 F. G. Zehnder: *Salve sancta facies. Zu Christusbildern in der Kölner gotischen Malerei* (= *Museen der Stadt Köln, Bulletin 3*), Köln 1986.
- G. Zimmermann, *Ordensleben*, 1973
 G. Zimmermann: *Ordensleben und Lebensstandard. Die Cura corporis in Ordensvorschriften des abendländischen Hochmittelalters*, Münster 1973.
- L. Zinserling, *Stifterdarstellungen in der altdeutschen Tafelmalerei*, 1957
 L. Zinserling: *Stifterdarstellungen in der altdeutschen Tafelmalerei: Untersuchungen ihrer formalen Gestaltung*, Diss. Jena 1957.
- C. Zrenner, *Die Berichte der europäischen Jerusalem-pilger*, 1981
 C. Zrenner: *Die Berichte der europäischen Jerusalem-pilger. Ein literarischer Vergleich im historischen Kontext* (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd.382*), Frankfurt am Main/ Bern, 1981.
- Zur Geschichte der Juden, 1981
 Zur Geschichte der Juden im Deutschland des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit (= *Monographien zur Geschichte des Mittelalters, Bd.24*), hg. A. Haverkamp, Stuttgart 1981.
- Zwischen Sein und Schein, 1993
 Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft, in: *Saeculum*, Bd.44, Jg.1993, Heft 1.
- Z. Zygulski, *Armour as a symbolic form*, 1984
 Z. Zygulski: *Armour as a symbolic form*, in: *Waffen- und Kostümkunde*, Heft 2, 1984, S.77-95.

Danksagung

Danken möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Horst Bredekamp (Berlin) und der Zweitgutachterin Prof. Dr. Gisela Jaacks (Hamburg) für wertvolle Anregungen und die Betreuung meiner Forschungsarbeit. Danken möchte ich weiterhin der Universität Hamburg für die finanzielle Förderung durch ein Promotionsstipendium sowie den Mitarbeitern des Rechenzentrums der Humboldt-Universität Berlin.

Mein Dank gilt darüberhinaus meinen Eltern, denen diese Arbeit gewidmet ist.

Lebenslauf

8. 1. 1960	In Hachenburg (Westerwald) geboren
1966 - 1970	Besuch der Grundschule Dörnstraße in Hamburg-Lokstedt
1970 - 1978	Besuch des Corvey-Gymnasiums Hamburg
16. 6. 1978	Abitur
1980 - 1984	Ausbildung an der staatlich anerkannten Schule für Bühnentanz und Tanzpädagogik Erika Klütz in Hamburg
1983 - 1990	Mitglied in einer freien Tanztheatergruppe
Sept. 1984	Examen als Tanzpädagogin
1984 - 1985	Unterrichtstätigkeit in den Fächern Anatomie und Tanzgeschichte an der Bühnenschule V. Ullmann.
WS 1985	Aufnahme des Studiums der Kunstgeschichte und Volkskunde an der Universität Hamburg
1985 - 1989	Beschäftigung im Thalia-Buchhaus Hamburg
1989 - 1995	Tätigkeit in der Hamburger Kunstbuchhandlung Sautter & Lackmann
SS 1991	Abschluß des Studiums mit einer Magisterarbeit über den Lüneburger Altar des Hamburger Malers Hinrik Funhof
WS 1991/92	Aufnahme des Promotionsstudiums im Fach Kunstgeschichte an der Universität Hamburg
1992 - 1994	Promotionsstipendium durch die Doktorandenförderung der Universität Hamburg
1996 - 1997	Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg
1997	Mitarbeit an dem voraussichtlich im Frühjahr 1999 im Kröner Verlag erscheinenden "Lexikon der Ikonographie"
Dez. 1997	Heirat mit dem Politologen Peter Reichel
Febr. 1998	Abschluß der Promotion mit dem Gesamtprädikat "magna cum laude"
März 1998	Mitarbeit an dem Katalog für die Sommerauktion in dem Hamburger Kunst- und Buchantiquariat Hauswedell & Nolte
Ab Mai 1998	Beschäftigung in einem Redaktionssekretariat des ZEIT-Verlags in Hamburg
Seit Herbst 1998	Arbeit als freie Lektorin für verschiedene Verlage, u.a. für Polyglott und Marco Polo